

SVEUČILIŠTE J. J. STROSSMAYERA U OSIJEKU

FILOZOFSKI FAKULTET

Sonja Novak

**DRAMSKE TEORIJE O NESTANKU
TRAGEDIJE U 20. STOLJEĆU**

DOKTORSKI RAD

Osijek, 2013.

UNIVERSITY OF J. J. STROSSMAYER IN OSIJEK
FACULTY OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Sonja Novak

**DRAMATIC THEORIES OF THE
DISAPPEARANCE OF TRAGEDY FROM
20TH CENTURY THEATRE**

DOCTORAL THESIS

Osijek, 2013.

SVEUČILIŠTE J. J. STROSSMAYERA U OSIJEKU

FILOZOFSKI FAKULTET

SONJA NOVAK

**DRAMSKE TEORIJE O NESTANKU
TRAGEDIJE U 20. STOLJEĆU**

DOKTORSKI RAD

MENTOR:

Prof.dr.sc. VLADO OBAD

Osijek, 2013.

ZAHVALA

Zahvaljujem svom mentoru prof.dr.sc. Vladi Obadu na njegovom neizmjernom strpljenju i na uloženom dragocjenom vremenu, trudu i pomoći te stručnom vodstvu tijekom nastajanja ovog rada. Zahvaljujem na spremnosti da mi pomogne svojim širokim znanjem, korisnim savjetima, konstruktivnim kritikama i vrijednim mišljenjem.

Zahvaljujem i svim prijateljima koji su me hrabрили. Posebno zahvaljujem jednoj prijateljici koja mi je bila inspiracija i čiji su mi komentari također bili od neprocjenjive vrijednosti, te svojoj srednjoškolskoj profesorici hrvatskoga jezika.

Najviše, naravno, zahvaljujem mojoj ljubavi i mojoj obitelji koji su mi tijekom pisanja pružali bezuvjetnu podršku, poticali me da ustrajem i time mi omogućili ovaj uspjeh. Njima ovu disertaciju i posvećujem.

SAŽETAK

Tragedija je, kaže Aristotel, oponašanje ozbiljne i potpune radnje određene veličine i koju krase otmjen i poseban govor, a izvode lica koja djeluju, a ne pripovijedaju. Posljedica je takve radnje pročišćivanje straha i sažaljenja koje ta radnja izaziva. Tragedija od svojih početaka, a time i od početaka teorije o književnosti, zauzima važno mjesto kao književno-kazališna tvorevina europskog kulturnog kruga, a dugo je smatrana i najuzvišenijim književnim oblikom. Njegovana kroz tisućljetnu dramsku tradiciju, tragedija se uspjela održati na pozornici zapadne civilizacije od Aristotela, doduše uz brojne promjene u svom obliku i teoriji.

Polovicom 20. stoljeća nastale su teze o nestanku tragedije, a postavili su ih Friedrich Dürrenmatt, Northrop Frye, George Steiner te potkraj 20. stoljeća, Hans Thies Lehmann. Prema Steineru dolazi do smrti tragedije; Dürrenmatt uočava novi impuls miješanja žanrova tragedije i komedije pri čemu nastaje tragikomedija koja, čini se, postaje tragedija današnjice. Prema Fryeu, koji definira moduse prema jačini lika u odnosu na publiku, mi živimo u ironijskom modusu gdje je junak slabiji od nas, za razliku od visokomimetskog modusa u kojem nalazimo tragične junake klasične tragedije, dok Lehmann piše o *postdramskom* kazalištu koje obuhvaća nove izvedbeno-umjetničke paradigme i ruši konvencije dramskog kazališta. Sve navedeno doprinosi zaključku o postojanju sustavnog razlaganja klasične tragedije i teorije o njoj tijekom 20. stoljeća. Analize egzemplarnih djela pokazuju kako kazalište od polovice 20. stoljeća pa sve do danas uprizoruje tragičko i kako izgledaju suvremene tragične teme (*argumentum tragicum*) i suvremeni tragički pojmovi poput katarze, pathosa, tragične pogreške i krivnje te postoje li oni uopće.

Oblik kroz koji se to događa od sredine 20. stoljeća postaje tragikomedija ili pak komedija s elementima parodije. Analizirane tragikomedije obuhvaćaju djela Friedricha Dürrenmatta, Harolda Pintera i Marijana Matkovića. Nadalje, analiza pokazuje da se antička i klasična tradicija često reinterpreteraju, pri čemu je u prvom planu identitet junaka. Dürrenmatt i Marijan Matković tako često koriste antičke i klasične elemente kao građu i stvaralački impuls te ih premiještaju u nove relativizirane okvire otkrivajući njihove nove nekonvencionalne slojeve. Nadalje, tendencije postmoderne književnosti pokazuju premiještanje fokusa s muškog na ženski lik. Stoga je zanimljivo promotriti što se dogodilo s arhetipskim tragičnim ženskim likovima u djelima Marijana Matkovića, Mire Gavrana, Paule Vogel, Heinera Müllera, Dee Loher i Ivane Sajko.

SUMMARY

Tragedy is, according to Aristotle, the imitation of a complete and serious action of high importance expressed through enhanced and beautiful language, appearing in a dramatic form and containing incidents arousing pity and fear in order to accomplish catharsis. Since its beginnings and thus the beginnings of literary theory, tragedy has occupied a very important position as a literary and theatrical product of European culture and it has long been considered the highest literary achievement. It has maintained its position on the cultural scene of Western civilization for more than a thousand years. Since the Aristotelian era, it has gone through numerous changes when it comes to its form and theory.

In the mid 20th century, the theory of tragedy reached a point where some theorists argued that the tragedy had completely disappeared from contemporary theatre. Among those are Friedrich Dürrenmatt, Northrop Frye, George Steiner and, towards the end of the 20th century, Hans Thies Lehmann. According to Steiner, the tragedy is dead. Dürrenmatt claims that there is no place for tragedy in the contemporary theatre, only for (tragic) comedy. Frye identifies his modes according to the strength of the literary characters and according to him, ours is an age of the ironic mode, where the character is weaker than we are. Lehmann writes about a new type of theatre, the *postdramatic theatre*, which encompasses completely new artistic and performing paradigms outside the scope of dramatic theatre. All of the above results in the conclusion that there is a systematic disappearance of tragedy in the 20th century. The analyses will show how theatre starting from the middle of the 20th century and until today, stages the tragic and what contemporary tragic themes and notions associated with tragedy (catharsis, tragic flaw, guilt, pathos) look like and whether they even exist.

The analysis will also show that the (tragic) comedy with elements of parody appears to be a very common form. This is shown in the examples of works by Friedrich Dürrenmatt, Harold Pinter and Marijan Matković. Furthermore, it shows that the classic tragedy is often reinterpreted, with the identity of the hero put into focus. Dürrenmatt and Matković often use classical motifs as writing impulses, transfer them into new relative frames and discover their unconventional layers. Moreover, the tendencies of postmodern literature show a shift in focus from the male character onto the female character. It is thus interesting to observe what happened to archetypal tragic female characters in the works of Marijan Matković, Miro Gavran, Paula Vogel, Heiner Müller, Dea Loher and Ivana Sajko.

KLJUČNE RIJEČI

Tragedija, teorija tragedije, tragikomedija, smrt tragedije, Dürrenmatt, Steiner, Frye, Lehmann

KEY WORDS

Tragedy, theory of tragedy, tragic comedy, death of tragedy, Dürrenmatt, Steiner, Frye, Lehmann

SADRŽAJ

1. UVOD	1
1. 1. Pregled teorija tragedije: Aristotel, Lessing, moderne teorije.....	10
1.1.1. Aristotel.....	12
1.1.2. Gotthold Ephraim Lessing	18
1.1.3. Moderna tumačenja tragedije	27
2. TEORIJE O NESTANKU TRAGEDIJE U 20. STOLJEĆU	46
2.1. Friedrich Dürrenmatt i teorija (tragi)komedije	53
2.1.1. Theaterprobleme, 1954.	55
2.1.1.1. Elementi (tragi)komedije.....	60
2.1.1.2. Dramske tehnike kod Dürrenmatta.....	73
2.2. Northrop Frye i Anatomija kritike, 1957.....	84
2.2.1. Fryeevi modusi.....	84
2.2.2. Fryeeve arhetipske slike i mitovi	88
2.2.2.1. Mit proljeća: komedija.....	92
2.2.2.2. Mit jeseni: tragedija.....	94
2.2.2.3. Mit zime: ironija i satira.....	97
2.3. George Steiner: Smrt tragedije (1961.).....	100
2.4. Hans-Thies Lehmann: Postdramsko kazalište, 1999.	118
2.4.1. Što se dogodilo s radnjom i tekstom kao osnovama dramaturgije?	123
2.4.2. Junak/lik/tijelo u postdramskom kazalištu.....	125
2.4.3. Iluzija i realno	126
2.4.4. Prostor i vrijeme.....	128

3. ANALIZE.....	132
3.1. Tragedija je mrtva. Živjela (tragi)komedija?.....	132
3.1.1. Igra sa životom.....	133
3.1.1.1. Friedrich Dürrenmatt: <i>Posjet stare dame</i>	133
3.1.1.2. Friedrich Dürrenmatt: <i>Kvar</i>	141
3.1.1.3. Harold Pinter: <i>Dizalo za kuhinju</i>	145
3.1.2. Iz mita u tragikomediju - Dürrenmattovi mitski tragi(komi)čni antijunaci	151
3.1.2.1. Dürrenmatt i mitologija.....	153
3.1.2.2. Razaranje mita o caru Romulu - parodija povijesti i mita o junaku	155
3.1.2.3. Mit Antigone i Penelope u <i>Romulu Velikom</i>	158
3.1.2.4. Judita.....	161
3.1.2.5. Mit Herkulesa u komediji <i>Herkules i Augijina staja</i>	164
3.1.2.6. <i>Anđeo dolazi u Babilon</i>	168
3.2. Između ideologije i mita – Marijan Matković	174
3.2.1. Marijan Matković, suvremeni tragi(komi)čar i/ili tragi(komi)čar suvremenosti? 174	
3.2.2. Matkovićevi demitologizirani junaci: Prometej, Heraklo, Ahil, Šubić i Alapić... 182	
3.2.2.1. <i>Prometej</i>	183
3.2.2.2. <i>Heraklo</i>	192
3.2.2.3. <i>Ahilova baština</i> - slika junaka koji je gori od nas.....	203
3.2.2.4. <i>General i njegov lakrdijaš</i>	209
3.3. Postmoderni oblici citatnosti tragičarskih i arhetipskih ženskih likova	216
3.3.1. Ostaci dramskog teatra?	217
3.3.1.1. Marijan Matković: <i>Trojom uklete</i>	217

3.2.1.2. Paula Vogel: <i>Desdemona. Komad o rupčiću</i>	231
3.2.1.3. Miro Gavran: <i>Kreontova Antigona</i>	239
3.3.2. Postdramski teatar – primjeri potpunog raskida s tradicijom i dramskim teatrom u prikazu ženskih likova?.....	250
3.3.2.1. Medeja - mitska osnova.....	249
3.3.2.2. Heiner Müller: <i>Verkommenes Ufer/Medeamaterial/ Landschaft mit Argonauten</i>	251
3.3.2.3. Dea Loher: <i>Manhattan Medea</i>	256
3.3.2.4. Ivana Sajko: <i>Arhetip Medeja, monolog za ženu koja ponekad govori/ Bilješke s odigrane predstave</i>	265
4. ZAKLJUČAK	272
5. LITERATURA.....	278

1. UVOD

Valjda se ni o jednoj književnoj vrsti nikada nije toliko pisalo kao o tragediji. Ovakav obujam književnoteorijskih djela je sasvim razumljiv ako se sjetimo činjenice kako tragedija, od svojih početaka, te od početaka teorije o književnosti, zauzima važno mjesto kao književno-kazališna tvorevina europskog kulturnog kruga, a dugo je smatrana i najuzvišenijim književnim oblikom. Svijet tragedije neprestano širi svoj horizont stoga je vrlo teško obuhvatiti sve dosadašnje znanje o tragediji zbog postojanja prebogate sekundarne literature u koju se ubrajaju brojne poetike, teorije, koncepti i previranja. Njegovana kroz tisućljetnu dramsku tradiciju, tragedija se uspjela održati na pozornici zapadne civilizacije¹ od Aristotela pa sve do modernog doba. Imala je svoje uspone i padove, no, pojedini teoretičari, kako će biti prikazano u radu, tvrde da joj je tu kraj.

Doduše, i ranije je tragedija proživljavala krizne trenutke u svojoj povijesti. Nastanak i svoje zlatno doba imala je u antici – treba se sjetiti Eshila, Sofokla i Euripida – da bi u srednjem vijeku bila nezanimljiva, jer su najistaknutije kazališne vrste bile liturgijske drame i crkvena prikazanja. Teoretičari poput Alberta Camusa tvrde da i kršćanska odnosno religijska drama može biti dramatična, ali ne i tragična. On pojašnjava da ako „božanski poredak ne dopušta nikakvo osporavanje i zna jedino za krivicu i pokajanje, onda nema tragedije. Može postojati jedino misterij ili parabola, [...] religijska drama je, dakle, mogućna, ali ne i religijska tragedija.“²

Svoj veliki povratak tragedija je doživjela u doba (kasne) renesanse iz pera Tassa ili Shakespearea, da bi opet „preskočivši“ doba baroka zaživjela ponovno u klasicizmu kroz djela Pierrea Corneillea i Jeana Racinea. U 18. je stoljeću, na prijelazu od klasicizma prema realizmu, tragedija također doživjela revitalizaciju, i to nastankom građanske tragedije Gottholda Ephraima Lessinga, ili pak kroz okretanje povijesnoj dramatici, primjerice u

¹ Na pitanje, između ostalih, zašto se tragedija ne pojavljuje u drugim velikim svjetskim civilizacijama, kao što je nema primjerice u kineskoj ili indijskoj kulturi, odgovara Alfred Weber u svojoj monografiji *Tragično i istorija* (izdavač: Književna zajednica Novog Sada Dnevnik 1987.), no to je tema za jedan potpuno novi smjer istraživanja. Inače, Weber je začetnik pojma kulturne sociologije (*Kultursoziologie*), sustava instrumenata pomoću kojih, u navedenoj knjizi objašnjava i interpretira grčke epove kao izraz tragičnog pogleda na svijet ili tragične vizije, koja, po njemu, i dalje ima važne posljedice na kulturni razvoj našega doba.

² (Camus 1984: 269)

djelima Friedricha Schillera. Može li se stoga reći da su to četiri zlatna doba tragedije? Neka bude tako za potrebe ovoga rada, no, to nije predmet predstojećeg istraživanja.

Scena cijelog 19. pa sve do početka 20. stoljeća iznjedrila je brojne umjetničke pojave, od kojih je za ovaj rad važno spomenuti one književne odnosno kazališne, od ekspresionističke postajne drame (*Stationendrama*) Augusta Strindberga preko komada socijalno-političkog realizma (Georg Büchner), psihološkog realizma (Antun Čehov), egzistencijalističke drame (Henrik Ibsen) pa sve do poetsko-simbolične, filozofske i avangardne drame (Alfred Jarry, Luigi Pirandello, Eugene Ionesco i Samuel Beckett). No, o značajnijim tragedijama i imenima tragičara ni riječi. Štoviše, Peter Szondi je većinu ovih autora smjestio u poglavlje svoje *Teorije moderne drame 1880. – 1950.* pod nazivom „Kriza drame“³, s obrazloženjem da usporedba djela Ibsena, Čehova, Strindberga, Maeterlincka i Hauptmanna s fenomenom klasične drame rezultira prikazom stanja moderne drame koja je promijenila svoje klasične elemente i stoga je u krizi ili je čak razorena. To se dogodilo uslijed promjena koje je dotadašnja klasična drama iz prethodna dva stoljeća doživjela u vidu pojave suprotnih pojmova od prikaza dotada uvijek „sadašnjeg(1) međuljudskog(2) zbivanja(3)“ odgovarajućim suprotnim pojmovima, a to su prošlost (sjećanja, utopija i snovi), unutarljudsko i dijalog.⁴ Kao pokušaje spašavanja i rješavanja „krize drame“ navodi Szondi naturalističke i konverzijske komade, jednočinke, egzistencijalističke, drame ekspresionizma (subjektivna dramatika) ranije navedenih autora, Piscatorov politički i Brechtov epski teatar, teatar apsurdna te pojavu američkog realizma kroz Wildera, O'Neill i Millera. No, može li se ikoji od ovih pravaca ili djela mjeriti s tragedijom ili se pak, uvjetno rečeno, tako i nazvati? Je li to potvrda tvrdnji četvorice književnih teoretičara, koji su okosnica ovog istraživanja, da je tragedija mrtva? Jesu li njihove teorije o konačnoj smrti tragedije u 20. stoljeću ispravne? Upravo su to pitanja na koja bi ovaj rad trebao dati odgovore.

Istraživanje stoga ostavlja po strani već obilno analizirane i teorijom popraćene pravce teatra 20. stoljeća kao što su Ionescov teatar apsurdna, Brechtov epski teatar, Piscatorov politički teatar ili pak dokumentarni (verbatim) teatar te ostale pojave u suvremenom kazalištu i fokusira se na tragediju odnosno uočene značajne promjene u teoriji tragedije koje su

³ (Szondi 2001: 19)

⁴ (ibidem: 62)

polovicom 20. stoljeća pa sve do njegova kraja ponudili Friedrich Dürrenmatt u eseju *Kazališni problemi* (*Theaterprobleme*, 1954.) i Northrop Frye u svojoj poznatoj *Anatomiji kritike* (*Anatomy of Criticism* 1957), posebice u prvom eseju „Povijesna kritika. Teorija modusa“ i u trećem eseju „Arhetipska kritika. Teorija mitova“. Nekoliko godina kasnije nastao je i Steinerov nekrolog tragediji pod nazivom *Smrt tragedije* (*The Death of Tragedy* 1961.) koji će također biti analiziran u ovom radu, a potkraj 20. stoljeća, Hans Thies Lehmann je dao jedan potpuno novi prikaz cjelovitih pojava u kazalištu i oko njega nazvavši ga postdramskim kazalištem u istoimenom djelu (*Postdramatisches Theater*, 1999.).

Značajnost teorija o nestanku tragedije leži u tome što donose nova i raznolika promišljanja o tragediji. Prema Georgeu Steineru dolazi do smrti tragedije; Friedrich Dürrenmatt u svojim esejima o kazalištu iznosi novu poetiku miješanja žanrova tragedije i komedije u tragikomediju koja, čini se, postaje tragedija današnjice. Prema Northropu Fryeu, koji moduse definira prema jačini lika u odnosu na publiku, mi živimo u ironijskom modusu gdje je junak slabiji od nas, za razliku od visokomimetskog modusa u kojem nalazimo tragične junake klasične tragedije, pa iz tog razloga danas tragedija nije moguća, već je moguća isključivo ironija. Kod Fryea je zanimljivo još i to što pod pojmovima 'komičko' i 'tragičko' ne podrazumijeva samo dramske oblike, već i prozne jer se tragičko i komičko odnosi na strukturu radnje i zastupljene likove, a ne toliko samo na književni oblik. Naposljetku, Hans-Thies Lehmann pak piše o *postdramskom* kazalištu koje obuhvaća nove izvedbeno-umjetničke paradigme koje uvelike raskidaju s normama dramskog kazališta općenito.

Sve navedeno pridonosi zaključku o postojanju sustavnog razlaganja pojma klasične tragedije i teorije o njoj tijekom 20. stoljeća, a pregledom egzemplarnih djela, analizom i sintezom dominantnih tema i načina prikazivanja lika kao nositelja dramske radnje, rad će pokazati uprizoruje li kazalište od 50-ih godina 20. stoljeća pa sve do danas uopće *tragediju* odnosno *tragične elemente* te ako da, na koji način. Analiza će dati uvid u to kako izgledaju suvremene tragične teme (*argumentum tragicum*), suvremeni tragički pojmovi poput junaka, katarze, pathosa, tragične pogreške i krivnje te postoje li oni još uopće.

Cilj istraživanja nije bio precizno razraditi žanrovski sustav kazališta 20. stoljeća i bilo je vrlo teško odlučiti se za konkretna djela za analizu i interpretaciju zbog brojnosti i količine tekstova, njihove dostupnosti, raznolikosti i suvremenosti. Upravo zbog nepostojanja jednog sustavnog pregleda kazališnih pojava u 20. stoljeću, proizlazi i problem nedovoljne

kanoniziranosti tekstova. Cilj je bio prikazati tri vremenski vrlo blizu nastale teorije o nestanku tragedije (polovica 20. stoljeća), te ih staviti u odnos s novom kazališnom poetikom i teorijom kazališta s kraja stoljeća, dok se odabir tekstova za analizu povodio za odnosom prema tradiciji (klasičnoj tragediji, mitologiji, historiografiji, religiji).

Uvodni će dio rada pokazati da ne postoji jedinstvena definicija tragedije, već da je problem, ili čak paradoks tragedije vidljiv u dijalektici *tragedija* vs. *tragično*. S jedne strane je u fokusu rasprave tragedija kao dramski oblik s elementima tragičnog junaka, zapleta, tragične krivnje, obrata, prepoznavanja i tragičnog kraja, dok se s druge strane, u žarištu rasprava nalazi pojam tragičnog koji se uvelike iz strogo estetskog područja preselio u svakodnevicu 20. stoljeća prepunu događaja koji bi se mogli nazvati tragičnima. Analiza koja iz toga proizlazi može teći u dva paralelna traka – jedan smjer vodi k istraživanju odnosa suvremenih autora prema tragediji kao dramskoj vrsti i njenim sastavnicama u tradicionalnom smislu, dok drugi smjer odvodi u istraživanje dramskih oblika kojima se u periodu od 50-ih godina 20. stoljeća do danas prikazuje tragično. Za ovaj je rad odabran prvi smjer odnosno analiza odnosa autora iz navedenog vremenskog perioda prema klasičnom obliku tragedije i njenim konstitutivnim elementima, od kojih je za ovo istraživanje najvažniji junak kao nositelj dramske radnje.

Razlog za odabir analize odnosa autora i tradicije proizašao je iz analize teorijskih osnova povijesnopoetičkih tumačenja tragedije Dürrenmatta, Fryea, Steinera i Lehmana u kojima postoji izražen osvrt i odnos prema tradiciji. Pod tradicijom se podrazumijevaju mitovi i njihovi junaci, klasična tragedija, historiografija, Biblija, kršćanstvo, pa i religija općenito. Stoga je logično da i u fokusu analize korpusa budu tekstovi koji izravno pokazuju odnos suvremenih autora prema navedenim aspektima.

Pregled korpusa tako sadrži egzemplarne komade iz angloameričke i hrvatske dramaturgije te dramaturgije njemačkog govornog područja; angloamerička i njemačka dramatika su uključene u rad jer su, uz francusku dramatiku, vodeći kazališni *trendsetteri* na našim prostorima, a hrvatska radi dokaza kako svojom aktualnošću stoji njima rame.

Nakon uvoda u kojemu će biti predstavljen pregled teorija tragedije od Aristotela preko renesanse, klasicizma, prosvjetiteljstva, do 19. stoljeća i pokušaja revitalizacije tragedije kroz povijesnu dramatiku te se na kraju pregleda predstavljaju i moderne teorije koje se bave promišljanjem tragedije kroz novi historizam i kulturni materijalizam (teorije koje se

ponajviše bave analizom elizabetanske tragedije). Slijedi pregled odabranih dramskih teorija o nestanku tragedije u 20. stoljeću rođenih iz pera četiri prethodno spomenuta teoretičara, a potom u radu slijedi i analiza odabranih suvremenih drama u kojima se prvenstveno analiziraju moderni tragični junak i junakinja.

Kronološki gledano, sve drame korpusa su smještene u razdoblje postmoderne: to proizlazi iz tvrdnje da se postmodernizam u europskom kazalištu javlja i prije 70-ih godina 20. stoljeća kada se javlja u prozi. Ako se pogledaju godine nastanka svih analiziranih komada, možemo potvrditi da razdoblje kazališne postmoderne započinje negdje polovicom 20. Stoljeća, odnosno od 40-ih godina naovamo. Analiza će pokazati da svi komadi zaista i imaju sve one oznake koje su karakteristične za postmodernu književnost.

Naziv postmodernizam ustalio se 80-ih godina 20. stoljeća, a prema Milivoju Solaru⁵ njegova obilježja su manjak književnoteorijskog manifesta, no, ipak je moguće razabrati upotrebu određenih ustaljenih književnih postupaka i književnih tehnika. Neke od pojava postmodernizma uključuju radikalni skepticizam, relativizam i neko novo shvaćanje tradicije. Spomenuti je skepticizam zasnovan na osjećaju razočaranja svima ideološkim i filozofskim sustavima, dok su njegova posljedica relativizam tradicije koji rezultira njenim novim shvaćanjem. Zadaća tog relativizma ne leži u osporavanju tradicije, već u njenom proširenju, njenom slijeđenju, ponavljanju, a vrlo često i ironizaciji nekim vlastitim tumačenjem. Sve ćemo ove karakteristike vrlo lako uočiti u analiziranim komadima, a prepoznat ćemo i obilježje povratka nepravedno zapostavljenom žanru (tragi)komedije, koji je do 20. stoljeća bio potcijenjen književni oblik. Ovom izjavom argumentirali smo još jednu oznaku postmodernizma u analiziranim djelima, a to je prelijevanje žanrova „visoke“ i „trivijalne“ književnosti.⁶ U prozi dolazi do raslojavanja književnosti, a u dramskoj književnosti je veoma raširen, prema Dürrenmattu i jedini mogući književnokazališni oblik – tragikomedija.

⁵ (Solar 2003: 322f)

⁶ U posljednje vrijeme komedija, koja je uvijek slovila kao vrsta manje cijenjena od tragedije, počinje dobivati na značenju te počinje biti promatrana kao nepreavedno zapostavljeni žanr, barem kod književnih i kazališnih kritičara. To dokazuju sve češći znanstveni i stručni skupovi s raspravama na temu komedije, npr. kkrugli stol „Komedija – zapostavljeni žanr?, Osijek 2010., potom zbornik s radovima s istog skupa izdan 2011. u sklopu *Književne revije*, god. 51, br. 1, Osijek: Matica hrvatska, te ponovno kolokvij na istu tematiku u lipnju 2011. u organizaciji Matice hrvatske u Zagrebu.

Nadalje, postmodernizam prekida s traženjem novina i originalnosti kao visokim vrijednostima te koristi već poznate predloške poput mitova, te kao takav zahtijeva publiku upoznatu s mitologijom, poviješću i tradicijom, ali vrlo često i znanošću i umjetnošću. Postmoderna je književnost stoga općenito sklona „jezičnim igrama“ i postupcima „metafiktionalnosti“ koji znače uporabu već postojećih tekstova u parodičnoj „nadogradnji“, te je i u tom segmentu namijenjena zahtjevnijoj publici. Često se prikazuje jedan segment društva ili predmetna situacija u kojima se zrcali cijeli svijet, poseže se i za Nietzscheovom tezom o vječitom vraćanju istog, a često se koristi i tehnika više mogućih završetaka ili krnje priče sa stalnim ironijskim obratima te se tako kroz književnost nastoji suočiti s temeljnim pitanjima opstanka suvremene civilizacije.

Iako je teško uočiti tematsko-motivsku i formalno-kompozicijsku čistoću u korpusu koji je obuhvaćen u radu, moguće je uočiti dominantne žanrove i teme.

Kroz analize se uz odnos autora prema tradiciji tragedije, kao najvažnija tema uočena u svakom komadu, provlači tema identiteta junaka i junakinje. Pitanje identiteta se problematizira kroz prikaz motiva potrage i krize identiteta, muško-ženskih odnosa, motiva obitelji i njena raspada (uključujući i brak i veze), povratka junaka/ratnika/žrtve u društvo, položaja žene (u društvu, u ratu, u obitelji), sukoba javnog i privatnog.

Osim odnosa autora prema tradiciji, pri čemu su uočena tri pravca: reinterpretacija, revitalizacija i destrukcija tragedije i mita, uočena je još jedna izražena tema koje se dotiču svi komadi. Naime, u promišljanju o pojmu tragedije kao vrste koja se razvila iz ritualnog obrednog slavlja posvećenog bogu Dionizu, kojega u kontekstu žirarovske misli promatramo kao prototip boga/žrtve,⁷ legitimno je i promatrati pojam nasilja nad materijalnim tijelom. Promatranje odnosa prema nasilju u suvremenoj je drami posve opravdan postupak jer je svaki analizirani komad potrebno smjestiti i u društveno povijesni kontekst, a to je 20. stoljeće, točnije njegova druga polovica, a dotada je društvo prebrodilo čak dva svjetska rata i brojne krize i sukobe prije, između i nakon njih, pa je kao posljedica toga sasvim normalno da kazalište zrcali stvarnost koja ga okružuje i reagira na nju.

⁷ Jer su ga nakon rođenja oteli, rastrgali i skuhalo Titani. Vidi: (Girard 2005)

Analiza Dürrenmattovih komada *Die Panne* i *Der Besuch der alten Dame* te komada Harold Pintera *The Dumb Waiter* će pokazati prikaz života kao igre sa smrću – životnu komediju s elementima tragike ili obrnuto: tragediju s izraženim elementima komike. Nadalje, vidjet ćemo i da se kod Dürrenmatta javljaju i tragikomedije koje vrlo često snažno ironiziraju mitske i/ili tragične junake pretvarajući ih u demitologizirane, pa čak i parodirane antijunake, a veličaju tzv. „hrabrog“ čovjeka. Osim mita, Dürrenmatt se često poigrava i s poviješću i religijom te parodira i samu klasičnu tragediju što će biti prikazano u analizi djela *Romul Veliki*, *Anđeo dolazi u Babilon*, *Herkules* i *Augijina staja*.

Rad će također pokazati da se slično događa i kod Marijana Matkovića koji detronizira što nacionalne, što antičke junake – od Prometeja, Herakla, i Ahila do Šubića Zrinjskog. Matkovićeve drame obuhvaćene korpusom su *General i njegov lakrdijaš* i trilogija *I bogovi pate* koja obuhvaća drame *Prometej*, *Heraklo* i *Ahilova baština*.

U posebnom je poglavlju ovog analitičkog dijela sadržan i osvrt na (post)moderne oblike citatnosti tragičarskih ženskih likova. Zašto su za istraživanje važni ženski likovi? Naime, prema Dürrenmattu, vidjet ćemo, tragedija pretpostavlja uređen svijet u kojem vlada red i hijerarhija; svijet u kojem svatko ima svoj određen položaj i okvire iz kojeg ne izlazi. Svijet je to u kojem su živjele žene prošlih stoljeća i čiji su se životi često odvijali prema strogo utvrđenim pravilima o položaju u društvu, udaji i mjestu u obitelji te o načinima ponašanja. U takvom je društvu tragedija još bila moguća. No, emancipacijom žene u 20. stoljeću nastaju novi obrasci ponašanja i nov društveni poredak u smislu odnosa spolova; time svijet postaje kaotičniji i nesređeniji, pa i tragedija gubi mogućnosti za svoje postojanje. U radu je važno promotriti što se dogodilo sa ženskim likovima klasičnih tragedija u drugoj polovici 20. stoljeća. Pri ovolikoj se fascinaciji mitom, tvrdi Georg Büchmann u Predgovoru knjizi *Das geflügelte Wort* radi o svojevrsnom skupu zajedničkog ljudskog nasljeđa:

[um] die einmalige Prägung von Gedanken, Bildern, Sinnbildern und Erinnerungen, Erkenntnissen und Erfahrungen, von Phantasievorstellungen und Seelenregungen, die eine bleibende Fassung in früheren Generationen und Kulturzeitaltern erhalten haben, [um] ganz prägnant zu wirken, auszudrücken, was ist [und] was wirklich gemeint ist.⁸

⁸ (Büchmann 1956: 3f)

Uzmimo samo, primjerice, reinterpretacije Medeje: Nakon Euripidove i Senekine *Medeje*, nastali su sljedeći tekstovi različitih književnih rodova utemeljeni na mitu: Geoffrey Chaucer: *The Legend of Good Women* (oko 1385.), Pierre Corneille: *Medée* (1635.), Franz Grillparzer: *Medea*, treći dio trilogije *Das goldene Vließ* (1821), Paul Heyse: *Medea* (novela iz 1890.), Hans Henny Jahnn: *Medea* (1926, 2. izdanje 1959.), Jean Anouilh: *Medée* (1946.), Robinson Jeffers: *Medea* (1948.), Franca Rame und Dario Fo: *Medea* (1979.), Christa Wolf: *Medea: Stimmen* (1996.), Heiner Müller: *Verkommenes Ufer. Medeamaterial. Landschaft mit Argonauten* (Medeaspiel; 1974.), Dea Loher: *Manhattan Medea* (1999.), Doris Gercke: *Die Frau vom Meer* (2000.), Nino Haratischwili: *Mein und dein Herz. Medeia* (2007.), Ljudmila Ulizkaja: *Medea und ihre Kinder*, Tom Lanoye: *Mamma Medea*, Timberlake Wertenberger *The Love of the Nightingale*, a vjerojatno ih ima još puno više.

Uz Medeju, kao mitske se junakinje u postmodernim djelima reinterpretiraju još i Meduza, Perzefona i Kora, Kasandra, a vrlo često i Penelopa i Antigona (čije smo reinterpretacije analizirali kod Dürrenmatta u *Romulu Velikom*).

Osim mitskih, često se kao literarni predložak uzimaju i kasnije nastali, ali već kanonizirani ženski likovi, kao što su Ibsenova Nora (npr. Elfriede Jelinek *Što se dogodilo nakon što je Nora ostavila muža*, Miro Gavran *Nora danas*).

Tako Susan Bassnet u pojavi povratka antičkim, mitskim i arhetipskim likovima uočava uzorak prema kojem se u prijelomnim trenucima u povijesti i periodima velikih kriza pisci vraćaju snažnim ženskim povijesnim i mitskim likovima:

In a moment of great crisis in European culture, before the First World War, there was a fascination with Salome and Cleopatra. It was the end of the age of imperialism, it was the moment of discovery of psychoanalysis, which linked sexuality and the mind – and the theatre was full of Cleopatras and Salomes. In the 1930s and 1940s, with the rise of Fascism, the Second World War and the recovery after the war, the theatre was full of Jeanne d'Arcs and Antigones. In the 1980s and 1990s, the theatre has been full of Medeas.⁹

Povijest književnosti zaista obiluje primjerima revitalizacije ženskih junakinja, no, nama je u ovom radu najzanimljivije stajalište autora 20. stoljeća prema mitskim i arhetipskim ženskim likovima. Da se možemo složiti s tvrdnjom Susan Bassnet, pokazat će i predstojeće analize komada, poredane kronološki, redosljedom nastanka.

⁹ Cit. prema: (Gay 2003: 13)

Komadi koji će biti analizirani u ovom poglavlju uključuju: trilogiju Marijana Matkovića *Trojom uklete* (Matkovićevo viđenje Klitemnestre, Helene i Andromahe), tragikomediju Paule Vogel *Desdemona. A Play About a Handkerchief* koja prikazuje jednu sasvim neobičnu Desdemonu, *Kreontovu Antigonu* Mire Gavrana koja je odraz suvremene „špice.“ Ova će tri komada biti interpretirana u skladu s Dürrenmattovom, Steinerovom i Fryeevom teorijom dok će predložak Medeje u komadima Heinera Müllera *Verkommenes Ufer. Medeamaterial. Landschaft mit Argonauten*, Dee Loher *Manhattan Medea* te Ivane Sajko: *Arhetip: Medeja, monolog za ženu koja ponekad govori/ Bilješke s odigrane predstave*, biti interpretiran na osnovi teorije postdramskog kazališta čiji predstavnici i jesu.

Zaključak će dati sažet pregled teorija o nestanku tragedije, pregled tema kojima se bavi drama druge polovice 20. stoljeća, uvid u književno-kazališne oblike kroz koje se te teme podastiru publici, kao i detaljnu sliku suvremenih protagonista. Rad uz sažetak na engleskom jeziku donosi i popis korištene primarne i sekundarne literature.

1. 1. Pregled teorija tragedije: Aristotel, Lessing, moderne teorije

Ako promatramo tragediju sinkronijski, možemo zaključiti da postoji nekoliko struja teorije tragedije; aristotelovske i protu-aristotelovske. Aristotel je prvi načinio teoriju tragedije i predstavio njen koncept, dok je Horacije najznačajniji za prikaz rimskog odnosa prema tragičnim pjesnicima. Renesansni egzegeti Ludovico Castelvetro i Julius Caesar Scaliger revitaliziraju Aristotela, pri čemu mu Scaliger često kontrira, a Castelvetro inzistira na strogosti tri jedinstva.

Predstavnici klasicističkih teorijskih pretpostavki Corneille i Racine su također pod velikim utjecajem antičke estetike i kao takvi idu do te mjere da pretjeruju, kako tvrdi npr. Lessing, u strogoći kulta forme i savršenstva govora u svojim tragedijama.

Nadalje, njemački idealisti i filozofi tragedije i tragičnog, čiji su najpoznatiji predstavnici primjerice Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, Jochan Gottlieb Fichte i Karl Wilhelm Friedrich Schlegel, predstavljaju ogroman preokret u filozofiji u kojem se dogodio neviđen razvoj još od procvata antičke filozofije, te analiziraju tragediju i tragično kroz filozofsku vizuru, i uopće bez rasprave o tragediji kao književnom djelu, već u njenom estetskom i filozofskom smislu.

Potom, postoji i postidealistička percepcija tragedije koja vodi k romantizmu i realizmu i očita je u djelima Christiana Friedricha Hebbela, Friedricha Schillera i Franza Grillparzera koji pokušavaju raskrstiti s antičkim idealima stvarajući tzv. modernu tragediju. Karl Jaspers i György Lukács, među ostalima, predstavnici su moderne teorije tragedije, dok se Jacques Derrida, Michael Foucault, Roland Barthes i Jean Baudrillard vežu uz nastanak postmodernističke teorije tragedije.

Naposljetku, Raymond Williams, Terry Eagleton, John Drakakis i Naomi Liebler zaslužni su za rehabilitaciju tragedije odnosno kroz novi historizam i kulturni materijalizam oživljavaju kritiku i teoriju tragedije.

Iz svega navedenog se može zaključiti kako postoje četiri osnovna ključa, dominantna pristupa odnosno teorijske ili kritičke struje za proučavanje i opis tragedije, a što je primijetio Leo Rafolt u *Melpomeninim maskama*: filozofski, književno-filozofski, antropološki i

kulturološki pristup.¹⁰ Tako filozofski pristup imaju, primjerice, Aristotel, Horacije, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, John Drakakis, Naomi Liebler; književno-filozofski pristup koriste György Lukács i George Steiner; za antropološki pristup opredjeljuju se, između ostalih, James George Frazer i Rene Girard, dok za kulturološki primjerice Jonathan Dollimore, Terry Eagleton i Raymond Williams.

Ako pak tragediju promatramo dijakronijski, značajni su sljedeći periodi u razvoju tragedije: prvi period odnosno period nastanka tragedije je ujedno i zlatno doba antičke Grčke i Rima (Eshil, Sofoklo, Euripid, Seneka). Potom slijedi renesansni period s elizabetanskim kazalištem (Ben Johnson, William Shakespeare), dok je u renesansi prethodećem srednjem vijeku tragedija bila zapostavljena nauštrb religiozne drame i svih njenih oblika. Nakon ponovnog rođenja tragedije u renesansi, slijedi doba francuskog klasicizma s Corneillem i Racineom, te njemačkog klasicizma s Goetheom i Schillerom na čelu. Prijelaz k obliku koji bismo uvjetno mogli nazvati predmodernom odnosno modernom tragedijom pravi Hebbel i njegovi suvremenici, dok pravu modernu dramu i teatar apsurdna stvaraju Beckett i Brecht, a Ionesco, Sartre i Genet začinju pokret egzistencijalizma, u kojem o tragediji ni traga ni glasa.

Uočivši ovako valovitu životnu liniju tragedije s usponima i padovima, logično je stoga što su mijene žanra tragedije pratile i mijene njenih ključnih teorija i interpretacijskih paradigmi. Od antičke tragedije i njezine formulacije kod Aristotela do reinterpretacija antičkih predložaka u 20.stoljeću, moguće je iščitati njezin povijesni diskontinuitet i različite otklone od strukturnog kontinuiteta, a za ovaj su rad najzanimljivije suvremene vizure odnosno vizure tragedije i njena nestanka u 20. stoljeću koje daju odgovor na pitanje postoji li kod tragedije zaista problem diskontinuiteta u suvremenom dobu ili se pak radi o fenomenu stalne rekanonizacije.

Prema „Grčkoj tragediji“ Albina Leskyja sveukupna problematika tragičkog ima ishodište u pojavi antičke grčke tragedije.¹¹ Domet grčkog duhovnog i umjetničkog stvaralaštva očuvanog sve do današnjih dana potvrda je vrijednosti onovremenih tragedija i Aristotel je prvi prepoznao tragediju kao fenomen vrijedan proučavanja.

¹⁰ Vidi: (Rafolt 2007)

¹¹ Vidi: (Lesky 1958)

1.1.1. Aristotel

Prije ikakve daljnje rasprave, potrebno je svakako definirati pojam koji se razmatra u radu riječima njegova prvog teoretičara.

Obujam teorija književnosti čiji je predmet proučavanje razvoja ili pak samo teorijska osnova žanra tragedije, je obiman i nagomilao se tijekom brojnih stoljeća istraživanja ove književno-kazališne pojave. Kao ključno mjesto u pregledu teorijskog slijeda svakako treba navesti Aristotelovu teoriju tragedije i njezinu recepciju od srednjovjekovlja, preko humanizma i renesanse do francuskoga klasicizma i njemačke teorije klasične umjetnosti, odnosno njegovu razradu ideje tragičkog modela i njegova strukturna obilježja: *mythos*, tragički junak, tragička radnja, tragička krivnja, peripetija, anagnoriza, katarza. Zato raspravu koja iole dotiče tragediju ne možemo ni zamisliti bez njene prve definicije, one Aristotelove da je tragedija „oponašanje ozbiljne i cjelovite radnje primjerene veličine ukrašenim govorom [...]”; oponašanje se vrši ljudskim djelanjem a ne naracijom i ono sažaljenjem i strahom postiže očišćenje takvih osjećaja.“¹². Iz ovako detaljne definicije može se iščitati koliku je važnost za Aristotela imao svaki pojedini dio tragedija.

Činjenica da radnju naziva ozbiljnom veže tragediju s epom,¹³ a razlikuje je od komedije i satire. Cjelovitost radnje odnosi se na strukturu koja zahtijeva uočljiv početak, sredinu i završetak, što je bio okidač za brojne rasprave o jedinstvu radnje, kao važnom strukturnom jedinstvu, dok jedinstvo vremena i mjesta zapravo i nije toliko strogo propisano. Ukrašeni govor podrazumijeva biran, svečan, ritmičan govor, a koji ponekad uključuje i pjevanje (kor). Oponašanje, a ne naracija razlikuje tragediju od epa i uzrokuje katarzu, odnosno očišćenje strahom i sažaljenjem takvih osjećaja. Upravo je katarza vjerojatno najzagonetniji i najdiskutabilniji pojam o kojem se raspravlja i nakon toliko stoljeća.

Međutim, za razdoblje u kojem je nastala, Aristotelova poetika nije imala veliko značenje i brzo je pala u zaborav. Sama tragedija pak nije bila popularna u srednjem vijeku, i to iz dva razloga prema Raymondu Williamsu: tragedija je shvaćana više u smislu proze nego kao

¹² (Aristotel 1983: 18)

¹³ Homer je nazivan učiteljem tragičara.

drama, a i opća struktura srednjovjekovnih vjerovanja nije imala razumijevanja za autentičnu tragičnu radnju.¹⁴

No, vratimo se Aristotelu i njegovoj *Poetici* kao temeljnom djelu za promatranje tragedije, odnosno kao temeljnom djelu europske kazališne kulture. Svoj je veliki uspjeh doživjela u svom latinskom prijevodu nastalom potkraj 15. stoljeća te tiskanjem na grčkom jeziku početkom 16. stoljeća, dakle tek u razdoblju renesanse kada antika ponovno dolazi u žarište interesa književnosti.

Aristotel u svojoj *Poetici*, kako sam kaže, polazi od onog osnovnog, Dukat u bilješci dodaje: najvažnijeg, a to su oblici oponašanja (*mimesis*) kroz epsko i tragično pjesništvo, komedija i sastavljanje ditiramba te glazbe. Općenito raspravlja o njihovim vrstama, učincima odnosno funkcijama i strukturi. Već u petoj glavi, Aristotel daje potpuniju definiciju komedije, još i prije nego se dotakao tragedije. Komedija je, dakle,

oponašanje ljudi manje vrijedna karaktera, ali ne loših u svakom pogledu, nego je ono što je smiješno dio ružnoga. Smiješno je, naime, neka pogreška ili neka ružnoća koja ne izaziva bol niti vodi u propast: primjer je koji se odmah nameće komička maska koja je ružna i izobličena, ali ne iskazuje bol. Promjene kroz koje je prošla tragedija i tko su bili oni koji su ih izvršili dobro su poznati, ali kod komedije to je ostalo nepoznato jer u početku nije uzimana ozbiljno.¹⁵

Tek razlaganjem razlika između epa i tragedije dolazi do opsežne studije o tragediji, u kojoj tragediju analizira na sastavne elemente: fabula, karakteri, dikcija, misli, vizualni dio predstave i skladanje napjeva, od čega su dva elementa sredstva oponašanja, jedan je način, a tri su predmeta oponašanja.¹⁶

Najvažniji od navedenih elemenata je za Aristotela sastav događaja jer je tragedija oponašanje ljudskih djela, a ne ljudi, pa su tako i dramska lica sretna ili protivno od toga po svojim djelima, a ne po svojstvima. Njihova se karakterizacija uključuje radi radnje, jer bez radnje tragedija ne može, ali bez karaktera može. Za Aristotela je najvažniji element tragedije njena fabula, a najvažniji sastavni elementi fabule su peripetija i prepoznavanje. Misao i dikcija slijede likove po važnosti elemenata, gdje misao znači primjerenost sadržaja koji se prenosi, a

¹⁴ (Williams 2006: 41)

¹⁵ (Aristotel 1983: 17)

¹⁶ (ibidem: 19)

dikcija priopćavanje posredstvom riječi kroz stihove ili prozu. Pretposljednji je po važnosti element skladanja napjeva kao “najznačajniji vanjski ukras”, a najmanje je važan vizualni dio, koji je zapravo umnijeće kostimografa, a ne pjesnika.

Potom Aristotel govori o trajanju radnje koja mora imati početak, sredinu i kraj, te daje opće pravilo vezano uz dužinu: „veličina u kojoj, uz nizanje događaja u neprekinutu redosljedu, obrat iz nesreće u sreću ili iz sreće u nesreću nastupa po vjerojatnosti ili po dužnosti – to je pravo određenje za veličinu.“¹⁷ Kao načelno optimalnu duljinu tragedije navodi Aristotel onu koja „nastoji da ostane u granicama jednog obilaska sunca ili da samo malo odstupi od toga.“¹⁸

Jedinstvo radnje koje (pr)opisuje Aristotel, a koje ne podrazumijeva nužno da se „bavi samo jednim čovjekom“, znači da se oponašanje odnosi na jedan predmet – jedinstvenu fabulu. Fabula koju pjesnici opisuju, prema Aristotelu, ne mora nužno biti stvarna i sadržavati stvarne događaje, već radije ono što bi se moglo očekivati da će se dogoditi odnosno ono što je moguće po vjerojatnosti ili nužnosti.¹⁹ Upravo je iz tog razloga, tvrdi Aristotel, pjesničko umijeće filozofskije od recimo umijeća povjesničara i stoga ga se treba shvatiti puno ozbiljnije. To je stoga što pjesništvo govori o općenitom, a povijesno o pojedinačnom, no, bez obzira na veću vrijednost pjesničkog, kod tragedija se pjesnici drže povijesnih imena iz razloga njihove poznatosti i događaja; tako smo sigurni da su opisani događaji mogući, jer su se već dogodili. Pa ipak, upozorava Aristotel, „ne treba na svaki način nastojati da se držimo predanih priča kojima se bave naše tragedije“ te da pjesnik treba više biti pjesnik fabule nego stihova. Pod ovim shvaćamo da je tragičaru dopušteno u svrhu postizanja boljeg učinka, stvarne događaje prikazati onakvima kakvi su mogli biti i kakvi bi se vjerojatno dogodili. Ovom tvrdnjom potvrđuje Aristotel primat radnje nad ukrašenim govorom te potvrđuje pjesničku slobodu varijacije fabule. Može se uočiti kako legitimnost kasnijih Lessingovih tvrdnji da su francuski klasičari krivo tumačili Aristotela inzistirajući na strogoći jezika i stiha te revitalizaciji starih tragičnih predložaka počiva upravo na ovim Aristotelovim premisama.

¹⁷ (ibidem: 23)

¹⁸ (ibidem: 18)

¹⁹ (ibidem: 24)

Fabule tragedija Aristotel dijeli na jednostavne, u kojima obrat nastaje bez peripetije ili prepoznavanja, i složene, u kojima se obrat događa uz prepoznavanje ili peripetiju ili oboje.²⁰ Peripetiju definira kao „obrat radnje u protivno u skladu s onim što je bilo rečeno, i to na način o kojem smo upravo govorili, prema vjerojatnosti ili nužnost“, a prepoznavanje kao „obrat iz neznanja u znanje, bilo u stanje bliske povezanosti ili u neprijateljstvo, ljudi koji su bili u stanju sreće ili nesreće.“²¹ Treći važan sastavni element fabule je patnja (*pathos*), „čin poguban ili bolan, kako umiranja, žestoke boli, ranjavanja i sve stvari te vrste koje se dešavaju u vidljivoj stvarnosti.“²²

Vrste događaja za kojima treba težiti u tragediji su za Aristotela sljedeći: „kad bolni čini nastaju među ljudima vezanim bliskom vezom, kao kad brat ubija ili namjerava ubiti brata ili sin oca ili mati sina ili sin majku ili kad radi nešto drugo te vrste.“²³ Fabulu je vrlo važno razvijati u epizodama, gdje se na početku fabula „nabacuje u općima crtama“, a kasnije epizodično razvija. Kasniji će teoretičari²⁴ objasniti da je to stoga što je atenska publika upoznata s građom odnosno mitom koji se treba odigrati na pozornici, te ih više zanima način na koji se predstava treba odigrati, a manje pažnje obraćaju na to što se događa jer im je radnja poznata. Dijelovi te radnje su prema Aristotelu: zaplet („dio koji seže od početka priče do posljednjeg prizora prije nego počne obrat u sreću ili nesreću“) i rasplet („onaj od početka obrata do kraja drame“) kao sastavni dijelovi svake tragedije, a vrste tragedija postoje četiri²⁵ – isprepletena (koja se sastoji od obrata i preoznavanja), tragedija patnji, tragedija karaktera i jednostavna tragedija,²⁶ za što sve i navodi primjere, no ne definira tipove tragedije u svojoj klasifikaciji pa tu postoji mnogo prostora za različite interpretacije, a što je pak tema za zaseban rad te se ovdje neće dublje ulaziti u njihovu analizu.

²⁰ (ibidem: 26)

²¹ (ibidem: 7)

²²(ibidem: 28)

²³ (ibidem: 31)

²⁴ Primjerice Lessing, Dürrenmatt i Steiner

²⁵ Imena četiri Aristotelove vrste tragedija u Dukatovu prijevodu oslanjaju se na Goldenov prijevod, osim u prijevodu četvrte vrste, jer postoji puno variranih prijevoda ove klasifikacije. Vidi (Aristotel 1983: 325)

²⁶ (ibidem: 38)

Kao formalne dijelove tragedije Aristotel navodi prolog, epizodij, eksod i korski dio te u sljedećim glavama žarište rasprave usmjerava na likove. Raspravu o likovima je nagovijestio već i ranije rekavši:

[b]udući da je tragedija oponašanje radnje a ovu izvode neka lica svojim djelanjem, moraju oni imati neka svojstva u pogledu karaktera i misli. Prema tim svojstvima govorimo, naime, i za njihova djela da su ovakva ili onakva (dva su prirodna uzroka ljudskih djela: misao i karakter), a po tim djelima svi oni uspijevaju ili stradavaju.²⁷

Likovi u tragediji, dakle, ne moraju biti gubitnici i tragedije ne moraju završavati njihovom smrću, no oni moraju biti takvi da u nama izazovu sažaljenje i strah. „Takav je čovjek koji niti se ističe čestitošću i pravednošću, niti pada u nesreću zbog zloće i opakosti nego zbog neke pogreške,“ [...] no nužno je da prijelaz bude iz sreće u nesreću zbog velike pogreške čovjeka ili takva kakva smo opisali ili boljega radije nego gorega od takvoga.“²⁸ Karakteri, dakle, trebaju biti dobri, primjereni, slični nama i dosljedni, ali ih pjesnik treba prikazati boljima nego što jesu. U tu nam svrhu Aristotel navodi primjer Ahileja, kojeg je Homer prikazao dobrim unatoč činjenici da je, kako sam Aristotel tvrdi, bio pravo oličenje tvrdoglavosti.²⁹

U sljedećoj je, šesnaestoj i prosto umetnutoj glavi koja po Dukatu i ostalim komentatorima prijevoda, remeti logički slijed spisa, riječ o vrstama prepoznavanja (*anagnorisis*), od kojih je najjednostavnije prepoznavanje pomoću znakova (urođenih ili pak stečenih) i ova su prepoznavanja prema Aristotelu manje umjetnička, a nešto su bolja prepoznavanja koja proizlaze iz obrata u radnji. Druga su prepoznavanja smišljena samo za tu priliku i stoga su neumjetnička, dok su treća vrsta prepoznavanja ona po sjećanju. Četvrta je vrsta prepoznavanja po zaključivanju, a postoji i ono o pogrešnom zaključivanju, dok je najbolje prepoznavanje koje nastaje na temelju samih događaja zbog iznenađenja njihove vjerojatnosti.

Dosad se rad još nije dotakao toliko raspravljanog pojma katarze na kojem počiva Aristotelova definicija tragedije. Prema Solarovom *Rječniku književnog nazivlja*, katarza je u tradicionalnoj poetici konačan učinak tragedije koji izazivanjem straha i sućuti dovodi do pročišćenja osjećaja. Katarza nastaje u preokretu (metabole) odnosno u padu u nesreću koji ne smije uslijediti ni zbog kakvog moralnog defekta lika, već zbog pogreške iz neznanja odnosno

²⁷ (ibidem: 19)

²⁸ (ibidem: 29)

²⁹ (ibidem: 33)

nemogućnosti spoznaje i djelovanja u smjeru ostvarenja pravog cilja. Kako grčka tragična građa najčešće potječe iz mitova i kult tragedije je usko povezan s likom junaka,³⁰ do modernog je doba vladala tzv. *Ständeklausel*, odnosno staleška klauzula, općeuvojeno pravilo da su junaci tragedija samo kraljevi, plemići i državnici. Tragički junaci, dakle, doživljavaju tragičan pad iz svog svijeta. To je svijet za njih prividne sreće i sigurnosti iz kojeg padaju u ponor bezizlazne nesreće pri čemu je nužno da svjesno propate svoju tragičnu pogrešku, ne samo kao igračke sudbine. Pri tome cijela radnja mora biti takva da je se može dovesti u vezu s našim svijetom odnosno svijetom publike, koja treba doživjeti te događaje kao tragične i osjetiti se emocionalno pogođenom u svim slojevima svog bića. Aristotel vidi tragediju kao „oponašanje dobrog i u sebi zatvorenoga djelovanja (*mimesis prakseos spoudaias kai telais*) određene veličine, u oblikovanu govoru,“ a to oponašanje priziva strah i ostvaruje pročišćenje (*ten katharsis*).

Grci su samu bit čovjeka poimali kao tragičnu u svijetu u kojem vladaju nepomirljive suprotnosti, iz toga proizlaze dramski sukobi koji počivaju na sudaranju vrijednosti i sila na različitim relacijama: između bogova/sudbine i čovjeka ili pak između čovjeka i čovjeka. Sukobi su to sučeljenih snaga u kojima je junak tragedije bespomoćan i neminovno će propasti. Stoga se može reći da je Aristotel, unatoč tvrdnji da će svoju *Poetiku* posvetiti analizi svih književnih vrsta, zapravo u najvećem obujmu posvetio razlaganju teorije o tragediji, jer je, kako tvrdi Vani Rošćić, „upravo ona [tragedija], prema dramaturgiji pjesničkog umijeća, imitatorica prirode te poput nje sadrži formu i cilj.“³¹

No, Aristotelova je *Poetika* dugo bila u sjeni dominantne Horacijeve *Ars Poeticae*, ali, kako objašnjavaju razni teoretičari, potrebe za tragedijom u srednjem vijeku nisu postojale jer su kazalištem dominirali religiozni kazališni oblici poput mirakula, moraliteta i crkvenih prikazanja. Stojanović u svojoj *Teoriji tragedije*, kaže kako se općenito smatra da je tragična vizija svijeta suprotna duhu kršćanstva.³² Širenje Aristotelove teorije drame u zapadnoj Europi započelo je tek u doba renesanse i to kroz djela Jeanne de la Taille *De l'art de la tragedie*, Philip Sidney *Apologie for Poetry*, Ben Jonson *Otkriće*, Cervantesa te je procvat doživjelo u klasicizmu (Jean Chapelain *Mišljenja Francuske akademije o tragikomediji Cid*,

³⁰ Junaka pjesnik treba ovjekovječiti uljepšanog portreta, poput slikara; treba istaknuti samo njegove lijepe crte.

³¹ (Rošćić 2009: 589)

³² (Stojanović 1984: 19)

d'Aubignac *Pratique du theatre*, Corneille *Rasprave*, Boileau *Poetika*), i to za vrijeme kad nastaju novi modeli drame u 16. i 17. stoljeću kada, primjerice, Englezi eksperimentiraju i ne obaziru se na pravila. Tada Shakespeare kroz svoje drame progovara o kazalištu kroz kor u *Henriku V.*, u *Snu Ivanjske noći* te u *Hamletu*. Nadalje, tada Corneille prihvaća pravilo jedinstva vremena i mjesta, ali ih drugačije doživljava; Racine posjeduje racionalizam umjetničkog oblikovanja, a okidač zbivanja mu je sudbina. No, u 18. se stoljeću ponovno javlja i utvrđuje svoju prisutnost aristotelovsko-horacijevski duh, kada nastaju sporovi oko smiješne i sentimentalne tragedije, te dolazi do pojave građanske tragedije, upravo Lessingovom zaslugom, kada i teoretičari prestaju osuđivati Shakespearea jer nije pisao „po pravilima.“ Najzaslužniji za usvajanje modela Shakespearova načina pisanja i stvaranja njemačkog narodnog kazališta je upravo bio Gotthold Ephraim Lessing.

1.1.2. Gotthold Ephraim Lessing

Iako je u periodu od antike do 18. stoljeća bilo književno teorijskih rasprava o tragediji,³³ nakon Aristotela, najvažniji je teoretičar tragedije Gotthold Ephraim Lessing.

Lessingova je *Hamburška dramaturgija* najznačajnija knjiga s područja teorije drame i kazališta u 18. st., koju je ujedno moguće promatrati i kao zbirku kazališnih kritika. Kako je već spomenuto, Aristotelova je poetika ponovno otkrivena upravo tada, u osamnaestom stoljeću, u kojem se mislilo da su Aristotelove tvrdnje apsolutno ispravne za sva vremena, a tu je važnost stekla upravo kroz Lessingovu *Hamburšku dramaturgiju*. *Dramaturgija* koja se sastoji od 104 pisma napisanih u razdoblju od 1. svibnja 1767. do 19. travnja 1768., osim kritike pojedinih autora, glumaca i kazališnih izvedbi, sadrži i Lessingove postulate o kazalištu i kazališnoj umjetnosti općenito. Ovdje ćemo promotriti njegove postulate koji se odnose na tragediju i njene elemente.

Općenito, Lessing smatra da kod dramatizacije ne treba opisivati strasti, već ih stvarati pred očima gledatelja. Time ističe važnost oponašanja i prikazivanja radnje te poput Aristotela naglašava dominaciju radnje nad jezikom i stihom, jer upravo se vanjskim izrazom osjećaja može pobuditi osjećanje.

Kada pak Lessing govori o dijelovima komada, točnije o prologu i epilogu, kaže kako prolog pokazuje dramu u njenom najvišem dostojanstvu te kako nakon tragedije dolazi ozbiljan

³³ Već su ranije navedeni Castelvetro i Scaliger, a tu je još primjerice i Corneille.

epilog, a nakon komedije burleskan. Pri tome navodi kako ne želi komediju ograničiti na područje smiješnog, kao ni tragediju na čudoredno, što već ukazuje da mogu postojati i miješani žanrovi,³⁴ što je i u ovom radu važno istaknuti kao potvrdu Dürrenmattovih i Fryeevih teza o miješanju žanrova.

U svojoj poetici tragedije Lessing daje prednost Shakespeareu nad francuskim klasičarima. Upravo tu leži njegov veliki značaj – u pozitivnoj recepciji Shakespearea na njemačkom govornom području, te u rušenju staleške klauzule u tragediji.

U napadu na stalešku klauzulu Lessing tvrdi:

Imena knezova i junaka mogu nekom komadu dati sjaj i veličajnost, ali ništa ne doprinose dirljivosti. Po prirodi stvari mora se naše duše najviše dojmiti nesreća onih, čije su prilike najbližnije našima, osjetimo li samilost sa kraljevima, onda je imamo snjima kao s ljudima, a ne kao vladarima. Ukoliko već njihov stalež češće čini njihove nezgode važnijima, on ih zato ne čini zanimljivijima. Sve ako su i cijeli narodi umiješani u te nevolje, naša simpatija zahtijeva pojedinačni objekt, dok je država odviše apstraktan pojam za naše osjećaje.³⁵

Lessing se okreće dijelu Aristotelove rasprave o vjerojatnosti fabule i značenju povijesti i povijesnosti događaja koji se koriste kao temelj tragedijama. Kao i Aristotel, Lessing kaže: “Svrha tragedije sadrži daleko više filozofije nego svrha povijesti, te bi značilo umanjiti njeno pravo dostojanstvo pretvarajući je u obični panegirik glasova ljudi ili je čak zlorabljujući u svrhu dizanja nacionalnog ponosa.”³⁶ Ove su tvrdnje daljnji argumenti protiv dotad ustaljene staleške klauzule u tragediji.

Zanimljivo je koliko je već Lessing vizionarski promišljao o pojmu i pojavi nazvanoj “dirljivom komedijom” kada se slaže s Voltaireom: “prijelaz iz dirljivosti u smiješnost i iz smiješnosti u dirljivost drži [Voltaire] naravnim. Ljudski život nije ništa drugo nego neprekinuti lanac ovakvih prijelaza, a komedija treba da je odraz ljudskog života.”³⁷ Dalekosežnost njegova razmišljanja kao da je nagovijestila da će se u jednom trenutku početi ispreplitati komedija i tragedija te da će to postati nova dramska vrsta koju Dürrenmatt

³⁴ (Lessing 1950: 38f)

³⁵ (ibidem: 73)

³⁶ (ibidem: 99)

³⁷ (ibidem: 111)

postulira u svojim *Kazališnim problemima* i naziva tragikomedijom koja dolazi na pozornicu umjesto tragedije.

Nadalje, u svom napadu na stalešku klauzulu, Lessing postulira da na samom pjesniku leži odluka o odabiru likova u svojim komadima, makar bili oni samo građani, a ne vladari. Razlog te smjene staleža jasan je kada se promotre društveno-gospodarske prilike u Europi 18. stoljeća, u kojima dolazi do porasta broja pripadnika srednjeg staleža i građanstva, njihove važnosti u društvu, a time i pomaka sfere događanja iz javnog u privatno, s dvora kao krojača politike i društvene situacije u građanski salon.

Lessing dalje tvrdi da

tragedija nije dijalogizirana povijest. Povijest je za tragediju samo repertoar imena, s kojima smo navikli vezati stalne karaktere. Nađe li pjesnik u povijesti više okolnosti, pomoću kojih će ukasiti i individualizirati svoje gradivo: dobro, neka ih iskoristi. Samo što mu to ne valja upisati u zaslugu, jednako kao što mu se ne smije zamjeriti, ako je učinio protivno!³⁸

Tako se Lessing i Aristotel slažu u mišljenju da se uloga pjesnika koji se sprema pisati sastoji od zadaće da uz gole činjenice koje mu daje povijest, “izmisli niz uzroka i posljedica, prema kojima su se ona nevjerojatna zločinstva morala upravo tako i dogoditi.” To će postići izrađivanjem karaktera svojih lica. “Nastojat će da događaje, koji ta lica pokreću u akciju, izvede tako, da se jedan logično i potrebno razvija iz drugoga.”³⁹ Ovime Lessing nastoji objasniti da što su nevjerojatnija ova nedjela, to je nužnije njihovo opravdanje, a ono se postiže izradom karaktera. Karakter, dakle, mora biti odgovarajući za tragediju. On mora biti naglašenog ponosa i snage, ali bez pretjeranog patosa, jer

[t]ragediji bolje odgovara, da lica u svojem naziranju napreduju, nego da nazaduju. Zgodnije je da nježan značaj pokazuje na časove ponos, nego da ponosni dozvoli da ga nježnost nadvlada. Time kao da se nježni značaj uzdiže, a ponosni pada. Ako ozbiljnu kraljicu namrštena čela, pred čijim pogledom sve strepi i drhće, s takovim prizvukom glasa, koji je sam podesan da joj pribavi poslušnost, pjesnik navede na zaljubljene tužaljke i uzdisanje za sitnim potrebama njene strasti – to je gotovo smiješno. Ali

³⁸ (ibidem: 125)

³⁹ (ibidem: 165)

ljubovca, koju njen ljubomor podsjeća na to, da je kraljica, uzdiže se sama iznad sebe, i njena slaboća postaje strašnom.⁴⁰

Ti događaji trebaju biti postupno stupnjevani tako da publika primjećuje samo posve prirodni razvoj događaja, ono neprimjetno približavanje cilju, koje je rasplet radnje, a

pred kojim se zapravo straše naše predodžbe i do kojega konačno stižemo, puni usrdne samilosti s onima, koje sobom odvlači tako zlokobna bujica, svijesni, da bi i nas same mogla slična bujica navesti da počinimo, što hladnokrvno razmišljajući držimo jedva vjerojatnim da bismo ikada počinili.⁴¹

Jedno od najvažnijih obilježja likova, slažu se i Aristotel i Lessing, je da oni moraju biti dosljedni (Aristotel), u njima ne smije biti protuslovlja i moraju biti jednoobrazni (Lessing). Promjene koje karakteri prolaze mogu biti u jačini njihovih izražaja, ovisno o tome kako situacija u kojoj se nalaze djeluju na njih, i mogu proći kroz razvoj svog karaktera, no ne mogu prelaziti iz crnih u bijele odnosno iz loših u dobre.

Oni, dakle, moraju biti sami sebi vjerni jer se samo od takvih ljudi može nešto naučiti, osim ako je karakter dosljedan u nedosljednosti.

Međutim, Lessing ipak tvrdi kako drama ne traži da iz njene fabule proistekne jedna jedina naročita poduka, već da je ona usmjerena ili na strasti ili na užitak, što pak zahtjeva stanovitu potpunost radnje i njezin završetak. Budući da je iluzija drame daleko jača od pripovijesti u drami, dramska nas lica daleko više zanimaju nego ona u pripovijesti i, tako prikovani, želimo doznati njihovu sudbinu.

Lessing se slaže i s Aristotelovom tvrdnjom da se tragički događaji moraju odvijati među prijateljima, sa znanjem i namjerom ili bez nje, a čin kojeg je tragedija rezultat može i ne mora biti izveden. Okidači radnje u tragediji su stoga ubojstvo ili želja za ubojstvom, ili pak neki način zlostavljanja između braće, oca i sina, majke i sina. Iz toga proizlaze četiri vrste tragičkih događaja, koji su najčešće ubojstva:

- 1) namjerno i u poznavanju, ali neizvedeno
- 2) svjesno i izvedeno
- 3) u neznanju i izvedeno (s prekasnim prepoznavanjem)
- 4) u neznanju i neizvedeno (spriječeno pravovremenim prepoznavanjem)

⁴⁰ (ibidem: 132)

⁴¹ (ibidem: 165)

Od ove četiri vrste, Aristotel daje prednost posljednjoj, no na pjesniku je odluka po kojem će planu prikazati tragički događaj. Ovdje se Lessing hvata u koštac pojašnjavanjem poznatog Aristotelovog, naočigled, protuslovlja po kojem tragedija mora završiti nesretno da bi bila tragedija.⁴² S druge pak strane veli da su najbolje tragedije one koje se sretno završavaju.

Lessing to objašnjava činjenicom da “Aristotel, naime preporuča pjesniku prije svega dobar sastav fabule,”⁴³ koja mora biti besprijeekorna, a fabulu definira kao oponašanje neke radnje, a radnju kao povezivanje događaja. Radnja je, dakle, cjelina, a događaji su dijelovi te cjeline. Kao takvi, mogu postojati tri vrste događaja: izmjena sreće, prepoznavanje i patnja, gdje je patnja sve ono pogubno i bolno što se licima tragedije može dogoditi, a prve dvije vrste događaja (izmjena sreće i prepoznavanje) ono su što razlikuju zamršenu fabulu od jednostavne.⁴⁴ No bez treće vrste događaja, dake bez patnje (*pathos*), tragična se radnja ne da ni zamisliti, bez obzira bila ona jednostavna ili zamršena, jer patnja je ta koja izravno djeluje na ostvarivanje funkcije tragedije, a to je izazivanje zaprepaštenja (tj. straha) i samilosti.⁴⁵ Analizom vrsta događaja koji su najbolji za tragediju, tvrdi Lessing, Aristotel otklanja gore navedeno protuslovlje tvrdeći da je obrada patnje kao najznačajnije vrste događaja u tragediji najbolja kada se lica koja trebaju doživjeti tu patnju prepoznaju u trenu kada patnja treba nastati. Tada do patnje uopće ne dolazi. Prema Lessingu, Aristotel to ni na jednom mjestu ne tvrdi općenito za tragediju, već tek za neki njen pojedini dio koji smo nazvali događaj i koji se uopće ne mora odnositi na završetak tragedije. Time Lessing objašnjava protuslovlje o (ne)sretnom završetku.

Promjena sreće može uslijediti usred komada, pa sve ako i traje do kraja, ona ipak sama ne čini završetka. Takva je na primjer promjena sreće u ‘Edipu’, koja se ukazuje već pod konac četvrtog čina, ali joj se još razne patnje pridružuju, kojima zapravo završava komad. Isto tako može patnja nastati usred komada i u istom času prepoznavanjem biti osujećena, a da se drama tim prepoznavanjem ipak ne svršava, kao na pr. u drugoj Euripidovoj ‘Ifigeniji’, gdje Oresta već u četvrtom činu prepoznaje njegova sestra, koja ga baš hoće žrtvovati.”⁴⁶ Da zaključimo, Aristotel preporuča dobru fabulu, jer upravo je fabula ono što pjesnika čini pjesnikom, no ne mora svaka fabula sadržavati sve dijelove (može

⁴² *Ksenofonta*, primjerice, smatra Lessing dobrom tragedijom.

⁴³ (Lessing 1950: 196)

⁴⁴ (id)

⁴⁵ (ibidem: 197)

⁴⁶ (id)

sadržavati najbolju promjenu sreće (iz dobre u lošu) ili pak najbolju obradu patnje), a na pjesniku je da odluči “s kojom od te dvije mogućnosti će [...] najbolje proći.”⁴⁷

Lessing posebno ističe i analizira interpretacije Aristotelove teze o jedinstvu mjesta radnje koju su Francuzi interpretirali kao zadani zakon. Slaže se da do promjene mjesta, naime, ne smije dolaziti u istome činu, a kamo li u istom prizoru, a krajnje je neskladno prostor mijenjati unutar scene.

Osim toga, Lessing se osvrće i na jedinstvo vremena, za koje naglašava kako “nije dovoljno da postoji fizičko jedinstvo vremena. Uz njega mora postojati i moralno.”⁴⁸

Osim analize jedinstava, za koja znamo da je jedinstvo radnje bilo prvo dramsko pravilo starih pjesnika, a jedinstvo mjesta i vremena posljedice su jedinstva radnje,⁴⁹ Lessing govori i o važnosti prologa kao elementa tragedije koji gledatelju daje informacije o pozadini radnje. Iz njega doznajemo veze između lica i čime se postiže samilost i zaprepaštenje odnosno strah, tj. katarza. Iz ovoga se može zaključiti da je za Lessinga bit tragedije mnogo važnija od forme, a o važnosti i funkciji prologa progovara Lessing kritizirajući odbacivanje prologa kod tragedije čemu su bili skloni njegovi suvremenici. Za gledatelja, dakle, sve mora biti jasno; prešućivanje neće nikada dati prilike za snažne dojmove. Kad se sve zna onda više nije bitno što će se dogoditi, već gledatelja odnosno čitatelja više zanima kako će se što dogoditi i to stvara znatiželju i iščekivanje. Publika je u stanju slutnje koja teži postati sigurnost u ostvarivanju poznate radnje. Kao savršen primjer ističe Euripida, koji u prologu otkrije sadržaj tragedije, a kritizira suvremenika Voltairea. “U njoj [tragediji] su karakteri manje važni, jer se zaprepaštenje i samilost rađaju poglavito iz situacija. Naprotiv daju slični karakteri slične komedije, dok u tragedijama gotovo i ne dolaze u obzir.”⁵⁰ O dosljednosti karaktera koji djeluju u tragediji kaže Lessing: “Bez pretvaranja gubi junak karakter, a s pretvaranjem gubi dostojanstvo.”⁵¹

⁴⁷ (ibidem: 199)

⁴⁸ (ibidem: 232)

⁴⁹ Francuzi su, naime, odlučili nepoštovati jedinstvo radnje i uveli neodređeno mjesto koje je bilo sad jedno sad drugo, a i uveli su jedinstvo trajanja, bez spominjanja ulaska i izlaska sunca kako bi izbjegli nesporazume oko jedinstva vremena.

⁵⁰ (ibidem: 264)

⁵¹ (ibidem: 290)

Lessing se nadalje osvrće i na jezik tj. retoriku tragedije i kaže da način izražavanja starih tragedija ne smijemo uzeti kao uzor, jer ta lica govore na otvorenom javnom prostoru u prisutnosti znatiželjnog mnoštva te kao takvi moraju govoriti doziranom iskrenošću i pažljivim tonom.

Moraju dakle uvijek govoriti suzdržljivo i obazirući se na svoje dostojanstvo. Svoje misli i osjećaje ne mogu izraziti riječima, koje im baš padnu na pamet. Moraju ih vagati i birati. Ali mi noviji, koji smo uklonili kor, i koji naše osobe većinom ostavljamo među četiri zida [...] ne sluša ih nitko osim onih, kojima dozvoljavaju da ih slušaju. S njima ne govori nitko, koji nije i sam upleten u radnju, dakle ljudi, koji su i sami u afektu, pa nemaju ni volje ni vremena da kontroliraju svoje izraze. To je bila isključivo zadaća kora. Kolikogod je ovaj bio upleten u radnju, ipak nije nikad sudjelovao u njoj, te je o licima drame uvijek samo izricao sudove, nego što je zaista uzimao učešća u njihovoj sudbini.⁵²

Tako junaci Lessingovih suvremenika tragičara moraju govoriti prirodno: "Namještenim izvještačenim, bombastičnim jezikom ne možemo nikada izraziti osjećaje. Ovakav jezik ne odaje osjećaje i ne može ih izraziti."⁵³

Preostaje vidjeti kako Lessing analizira pojam katarze. Tvrdi da su mnogi (uključujući i Corneillea) dotad krivo tumačili Aristotelovu misao da tragedija mora imati tu funkciju odnosno pobuđivati samilost i strah. Lessing kaže kako se to događa "ako svog junaka prikaže onakovim, kakovi smo mi sami. Iz te jednakosti proističe strah, da bi naša sudbina posve lako mogla postati isto tako slična njegovoj, kao što osjećamo, da smo sami njemu slični; a taj je strah onaj poriv, koji čini da u nama samilost dozrijeva."⁵⁴ Jedno bez drugog, dakle, ne ide: "prema Aristotelovu tumačenju samilosti ova mora uključivati i strah; jer ništa ne izaziva našu samilost, ako istodobno u nama ne pobuđuje i strah."⁵⁵ Naša samilost i suosjećanje s tragičnim junakom traje dok traje sama tragedija.

Čim se tragedija završi, prestaje naša samilost i u nama ne ostaje ništa od svih poriva, što smo ih osjetili, osim vjerojatno strah za nas same, što ga je u nama izazvalo zlo, s kojim smo imali samilosti. Ovaj uzimamo sobom i kao što on kao sastavni dio samilosti pomaže pročistiti samilost, tako isto i kao strast koja nije utrula, pomaže i pročišćavanje samoga sebe.⁵⁶

⁵² (ibidem: 300)

⁵³ (id)

⁵⁴ (ibidem: 380)

⁵⁵ (ibidem: 381)

⁵⁶ (ibidem: 388f)

Prema Lessingovoj je definiciji funkcija tragedije takva da “tragedija treba da izazove u nama samilost i strah, kako bi pročistila samo te i njima slične [pobuđene] strasti, a ne sve strasti, bez razlike.”⁵⁷ Nastavlja:

Tragedija bi mogla pročistiti našu srdžbu, našu znatiželju, našu zavist, naše častohleplje, našu mržnju i našu ljubav, kakova već biva strast, kojom je lice, koje sažalijevamo, samo sebi skrivilo nesreću. Samo bi našu samilost i naš strah morala ostaviti nepročišćene, jer su samilost i strah strasti, koje u tragediji osjećamo mi, a ne akteri tragedije. To su strasti kojima akteri tragedije diraju nas, a nisu one, uslijed koje stradavaju.⁵⁸

Tragedija traži cjelovitog čovjeka sa svim njegovim intelektualnim, moralnim i emocionalnim sposobnostima koje su potrebne da bi se ostvarilo katarzično djelovanje. Može se zaključiti kako prepoznavanje (*anagnorisis*) ima dvije funkcije u tragediji: jedna je funkcija važna za fabulu i ostvarenje radnje, te u svrhu ostvarenja katarze, gdje gledatelj/čitatelj prepoznavanjem sebi sličnog prepoznaje sebe te stoga može osjetiti samilost i strah.

Samilost traje dok gledamo tragediju jer se ona prikazuje kao sadašnja, tj. u dramskoj formi pred našim očima, a strah za nas same iznosimo iz kazališta. Dramski je oblik jedini kojim se samilost može izazvati u najvišem stupnju. Ta samilost zahtijeva nekoga tko nevin pati, a strah osjećamo zbog bića jednakog nama. Lessing smatra da Francuzi još nemaju pravo tragično kazalište jer ne ostavljaju taj trajan dojam nakon izlaska iz kazališta. Da se to ostvari, ne treba prikazivati visoku politiku ili plemstvo, već samo običnog čovjeka.

Jer prema raznim kombinacijama ovdje izloženih pojmova mora onaj, koji želi posve iscrpiti Aristotelov smisao, postepeno pokazati: kako može pročistiti i zaista čisti 1) tragička samilost našu samilost, 2) tragički strah naš strah, 3) tragička samilost naš strah i 4) tragički strah našu samilost

gdje pod ‘čišćenjem’ Lessing, a u tome se slaže s Aristotelom, ne misli ni na što drugo do preobraženja strasti u vrline.⁵⁹ Lessing također ovdje pobija nemoguća tumačenja Dacieria i Corneillea te katarzu razmatra sa znanstvenog i estetskog aspekta dajući sljedeću definiciju katarze:

Ne samo da tragička samilost mora obzirom na samilost pročistiti dušu onoga, koji je osjeća premalo. Ne samo da tragički strah mora obzirom na strah pročistiti dušu onoga, koji se ne boji baš nikakve nesreće, već i

⁵⁷ (ibidem: 391)

⁵⁸ (ibidem: 394)

⁵⁹ (ibidem: 396)

onoga, kojega tjera u strah svaka nesreća. Jednako mora tragička samilost obzirom na strah spriječiti što je premalo i što je previše, jednako kao što tragički strah mora činiti obzirom na samilost.⁶⁰

Aristotel je rekao da u tragediji potpuno dobrog čovjeka bez ikakve krivnje ne smijemo učiniti nesretnim, dok Corneille kaže da se to ipak može učiniti ako će proizvesti više samilosti, što Lessing kritizira. Aristotel je prvi smatrao da nesreća potpuno opakog lica ne može izazvati samilost, dok Corneille smatra da može, no zapravo posve opaka ili zla lica mogu biti samo sporedni likovi pomoću kojih pjesnik s drugim licima nastoji postići svrhu tragedije – katarzu. Diderot smatra da komička vrsta ima klase, a tragička individue, citira Lessing.⁶¹ Junak tragedije je stoga neki određeni čovjek, dok najistaknutije lice u komediji mora predstavljati velik broj ljudi. Lessing postavlja pitanje je li istina da tragedija ima individue, a komedija vrste. Kao odgovor nudi tvrdnju da je ovu zabluđu Aristotel oborio još prije dvije tisuće godina. Zaključuje kako Aristotel u pitanju općenitosti ne pravi razliku između osoba u komediji i tragediji, jer kaže da “bez razlike sve osobe pjesničkog oponašanja imaju govoriti i djelovati ne onako, kako bi upravo i jedino njima pristajalo da govore i djeluju, već onako, kako bi bilo koji čovjek njihove kakvoće (njihovih svojstava) mogao i morao govoriti i djelovati u istim prilikama.”⁶² Rasprava se naime pavela o upotrebi pravih imena u tragedijama te ju Lessing zaključuje ovako:

Kao što Aristofanov Sokrat nije predstavljao pojedinog čovjeka ovog imena niti ga je imao predstavljati; kao što je ovaj personificirani ideal tašte i opasne skolničke mudrosti samo zato dobio ime Sokrat, jer je Sokrat bio djelomično poznat kao ovakav opsjenjivač i zavodnik, a djelomično je imao postati još poznatiji; kao što je sam pojam o staležu i karakteru, povezanom uz Sokratovo ime, koji su uz to ime imali postati još povezaniji, vodili pjesnika u izboru imena: tako je i sam pojam karaktera, koji smo naučili povezivati uz ime Regula, Katona, Bruta, uzrok zašto tragički pjesnik svojim licima nadijeva ova imena.⁶³

Zaključimo. Od Aristotela preko Lessinga pa sve do francuskih klasicista vrijedila su za dramu odnosno tragediju sljedeća pravila: jedinstvo mjesta, vremena i radnje te povezivanje prizora, govorilo se u aleksandrincima te se na pozornici strogo izbjegavao bilo kakav prikaz nasilja, a kao likovi su nastupali samo kraljevi i pripadnici najviših staleža (dok su u komediji

⁶⁰ (id)

⁶¹ (ibidem: 439)

⁶² (ibidem: 448)

⁶³ (ibidem: 458)

prikazivani pripadnici nižih staleža), a funkcija tragedije je bila izazvati samilost i strah. Kako su se tih načela besprijekorno držali tragičari francuskog klasicizma (primjerice Voltaire i Corneille), Lessing upravo njih kritizira u svojoj *Dramaturgiji*, a favorizira Shakespearea te ukida stalešku klauzulu svojom prvom građanskom tragedijom *Miss Sara Sampson* iz 1755. godine.

Osim raskida sa staleškom klauzulom, Lessing uvodi u teoriju tragedije nova ramišljanja o pojedinim segmentima, od kojih je još važno spomenuti jezik. Lessing, naime, ističe da izvještačenim, bombastičkim jezikom nikada ne možemo izraziti osjećaje, već posve običnim, jednostavnim riječima narodnoga govora. Nadalje, francuske drame nemaju vrlina osim zapleta, scenskih efekata i situacija te zadane mehaničke pravilnosti koje su francuski klasicisti često pogrešno tumačili iz Aristotelove *Poetike*. Dakle iako je tragedija bila središnji književni oblik u 17. stoljeću, u 18. se odnos prema tragediji mijenja pojavom građanske tragedije, kada se obnavlja interes za aktualizacijom katarze. Lessingova zapažanja i tumačenja Aristotela te stavovi o kazalištu i tragediji, svoju pravu vrijednost će zadobiti kasnije, kada se tragedija preobrazi u svoj novi dramski žanr – dramu u užem smislu kod Strindberga, Ibsena i Čehova.

1.1.3. Moderna tumačenja tragedije

Zoran Stojanović u svom predgovoru *Teoriji tragedije* tvrdi da se povijest tumačenja tragedije tijekom dva posljednja stoljeća nalazi u području filozofije, a ne u području znanosti o književnosti, a kritičkom pismu stoje danas na raspolaganju dva ključa: filozofski i filološki.⁶⁴ Stoga će i predstavljene teorije modernog tumačenja tragedije većinom biti prikazi filozofskog (Schelling, Schlegel, Hegel, Kierkegaard, Benjamin) te filološkog pristupa (Goldmann, Eagleton, Williams, Gelfert, Menke), a za neke od navedenih se često kaže i da su i književni teoretičari i filozofi (Benjamin, Camus).

Za Friedricha Wilhelma Josepha von Schellinga (1775. – 1854.) je tragedija sukob nužnosti i slobode u kojem nema slučajnosti, i “u tragediji to je jedino istinski *tragično*”, a osnova je tragedije ravnoteža morala.

Grci su u svojim tragedijama tražili *takvu* ravnotežu pravde i čovečnosti, nužnosti i slobode, bez koje nisu mogli zadovoljiti svoje osećanje morala, i

⁶⁴ (Stojanović 1984: 12)

u toj ravnoteži najviša moralnost našla je svoj izraz. Upravo ta ravnoteža osnovna je stvar u tragediji. Što se kažnjava smišljeni i slobodni zločin, to nije tragično. Što sudbina nevinog neizbežno čini krivim u budućnosti, to je, kao što je rečeno, najveća zamisliva nesreća. Ali što ovaj krivac bez krivice slobodnom voljom preuzima kaznu, to je ono uzvišeno u tragediji, tek time što sloboda preobražava do najvišeg identiteta sa nužnošću.⁶⁵

O tragičnom junaku kaže Schelling: "Tragičan junak u bilo kom odnosu mora posedovati apsolutan karakter, tako da za njega spoljašnje predstavlja samo *građu* i ni u jednom trenutku nema dvoumljenja o tome kako će on postupiti."⁶⁶ Schelling se slaže s Aristotelom u tvrdnji da naravi moraju biti plemenite, no to ne znači i apsolutno nevine, ali dodaje da se junak tragedije treba izboriti sam za sebe, a pojava bogova ne služi pomoći ili odmoći junaku i opravdana je samo ukoliko bogovi u radnji sudjeluju kao lica. Nužnost njihove pojave znači da se sudbina junaka odigrava, bilo to prijateljsko ili pak neprijateljsko djelovanje, a odigravanje radnje se mora završiti i izvana, ali i iznutra, "u duši samoj" kako bi se dostiglo *unutarnje* poravnanje. Tragičan se junak, dakle, mora boriti protiv zle kobi i ispoljiti svoju slobodu.⁶⁷ Sažeto možemo zaključiti da je za Schellinga za tragediju ključna sloboda tragičnog junaka koja se nalazi u međuodnosu sa nužnošću te se stoga događa ono neizbježno. U tragediji se stoga događa da je tragičnog junaka sudbina učinila krivcem i zločincem i ispoljavanjem svoje slobode. Junak sam sebi dosuđuje ishod koji ne može izbjeći.

August Wilhelm Schlegel (1767. – 1845.) ima sličnu predodžbu o tragediji kao i Schelling jer tvrdi da su „unutrašnja sloboda i spoljašnja nužnost [...] dva pola tragičnog sveta.“⁶⁸ Schlegel o pitanju završetka tragedije tvrdi da dobra tragedija može završiti i patnjama čestitog, ali i trijumfom poročnog junaka „pod uslovom da se u svesti i u izgledima za budućnost uspostavi ravnoteža,“⁶⁹ kakvo ćemo stajalište, da tragedija vodi ponovnoj uspostavi balansa u svijetu, ubrzo vidjeti kod Hegela.

⁶⁵ (Schelling 1984: 30)

⁶⁶ (ibidem: 32)

⁶⁷ (ibidem: 29)

⁶⁸ (Schlegel 1984: 75)

⁶⁹ (ibidem: 76)

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770. – 1831.) je pak vjerojatno poslije Aristotela, posebice u anglo-američkim književnoteorijskim krugovima, drugi najcitiraniji i najraspravljaniji teoretičar tragedije i tragičnog.

U predavanjima iz povijesti filozofije tvrdi Hegel da „tragičnim nazivamo mi posebno kad neku časnú ličnost zadesi smrt ili neka nesreća, kad se nekom nevinom pojedincu nanese nezaslužena patnja ili neka nepravda.“⁷⁰ Govoreći o Sokratovoj smrti kao tragičnoj nadalje ističe Hegel da se

tragičnost sastoji upravo u tome što jedno pravo istupa protiv drugog prava — ne tako kao da je samo jedno od njih opravdano a drugo ne, već su oba opravdana, ali stojeći u suprotnosti jedno prema drugome, jedno se razbija o drugo; oba propadaju i na taj način su oba i pored svoje suprotnosti opravdana.⁷¹

No, unatoč promišljanjima o tragediji i tragičnom, kod Hegela ne nalazimo književnoteorijski priručnik s opisom tragedije kao književne, odnosno kazališne pojave, već Hegelovu teoriju o tragediji i tragičnom iščitavamo iz njegovog sustava filozofije da je temelj pjesništva sukob, ili kako sam kaže, rastrojenost trenutka suštinskog i djelotvornog svijeta.⁷² U svojoj *Estetici* Hegel opisuje tragediju kao mjesto neizbježnog sukoba koji se razrješuje tragičnim rješenjem koje se ostvaruje kao vječna pravda u pojedincima tako da propašću individualnosti uspostavlja moralnu supstanciju i moralno jedinstvo.⁷³ Time Hegel ističe pokretača tragične radnje, ali ne u liku tragičnog junaka, već u elementu tragičnog sukoba, no kako smo vidjeli to nije sukob dobra i zla, pravde i nepravde, pozitivnog i negativnog, već sukob dviju strana koje su u pravu i čiji su motivi jednako opravdani, a time su ti sukobi neizbježni. Oni ponajviše, prema Hegelu, nastaju kada se božansko spušta i ulazi u svijet, odnosno u individualno djelovanje:

Prvobitna tragičnost sastoji se dakle u tome što u granicama takvog sukoba obe protivničke strane, one uzete za sebe, *jesu u pravu*, dok su, s druge strane, one ipak u stanju da pravu pozitivnu sadržinu svoje svrhe i svoga karaktera proture samo kao negaciju i *povredu* one druge isto tako

⁷⁰ (Hegel *Istorija* 1970: 44)

⁷¹ (ibidem: 99)

⁷² (Hegel 1984: 38)

⁷³ (Hegel *Estetika* 1970: 602)

opravdane snage, i zbog toga u svojoj moralnosti i na osnovu nje one podjednako zapadaju u *greh*.⁷⁴

Uzrok tome je maločas naveden; prema Hegelu miješanje bogova u svijet smrtnika remeti ravnotežu i vodi ka grijehu i nepravdi, no to je ujedno i jedino „tlo“ za moguću tragičnu radnju – ono herojsko doba u kojem opće moralne snage nisu utvrđene ni u obliku državnih zakona ni u obliku moralnih zapovijedi i/ili dužnosti, već se pojavljuju u iskonskoj svježini u obliku onih bogova koji se ili suprotstavljaju jedni drugima u svom djelovanju ili se pak pojavljuju kao bit ljudske slobodne individualnosti.⁷⁵

Tragedija prikazuje, kako smo već rekli, *izmirenje*. Kod Hegela su glavni elementi izmirenja jednostavna svijest i individualni patos koji se u tragedijama pojavljuju u liku kora i junaka. Kor tako predstavlja kolektivnu svijest naroda koji samo teorijski iskazuje svoj sud i objektivno promatra i komentira radnju, a pojedinci odnosno junaci stoje nasuprot njemu i sudjeluju u radnji, odnosno sukobu. U okviru ove rasprave Hegel pravi razliku između stare (grčke) i moderne (romantične) tragedije, gdje ističe značaj i ljepotu stare tragedije. Kao izniman primjer ističe Sofoklovu *Antigonu* koja počiva na suprotnosti između države koja predstavlja narod i ujelovljenje moralnog života s jedne strane, i obitelji kao utjelovljenja prirodne moralnosti s druge strane. Kaže da je:

propadanje tragedije išlo uporedo sa sve većim pogoršavanjem horova koji tada više nisu predstavljali sastavni deo celine, već su spali na stupanj ravnodušnog ukrasa. Što se, pak, tiče romantične tragedije, jasno se pokazalo da njoj hor ne odgovara i da ona prvobitno ne vodi poreklo iz horskih pesama,“ a razlog tome je da „hor ne može imati svoje pravo mesto onde gde se radi o posebnim [individualnim] strastima, ciljevima i karakterima ili gde se prave spletke.“⁷⁶

U romantičnoj se pak tragediji pojavljuju „kriminalni slučajevi, nedostojni zločinci ili takozvano moralno plemeniti zločinci sa njihovim praznim brbljanjem o sudbini“, za razliku od stare tragedije u kojoj su „tragični junaci isto toliko grešni koliko i nevini,“⁷⁷ veličinu tragičnog karaktera iščitavamo u činjenici da oni nemaju mogućnost izbora, već ono što izvršavaju jest ono što oni jesu rođenjem i cijelim svojim bićem (fatum).

⁷⁴ (Hegel 1984: 44)

⁷⁵ (ibidem: 47)

⁷⁶ (ibidem: 50f)

⁷⁷ (ibidem: 51f)

Tragičan zaplet, odnosno sukob opravdanosti dviju strana koje su suprotstavljene, sastoji se od odstranjenja *jednostranosti* njihovog tvrđenja.⁷⁸ Ukidanjem jednostranosti se vraća „neprekidna unutrašnja harmonija, ono stanje hora u kome se svim bogovima odaje nepomućeno isto poštovanje,“⁷⁹ čime nastaje izmirenje kao krajnji cilj tragične radnje, a može se reći da je ovo Hegelova definicija katarze. Ta ranije spomenuta vječita pravda uspostavlja se „propašću individualnosti koja remeti njeno spokojstvo uspostavlja moralnu supstanciju i moralno jedinstvo.“⁸⁰ Objektivno izmirenje nastaje kada vanjski faktor dovede do ukidanja jednostranosti, a subjektivno kada pojedinac sam napusti svoju jednostranost. No tragičan ishod ne zahtijeva uvijek propast obiju strana kako bi se postigao najviši cilj tragične radnje; kao primjer Hegel navodi *Oresta*, odnosno Eshilove *Eumenide*, a kao najsavršeniji primjer unutrašnjeg odnosno subjektivnog izmirenja nudi Hegel *Edipa na Kolonu*.

S Hegelom se slaže, među ostalima, i A. C. Bradley za kojeg suštinska tragičnost predstavlja rascjep bića i sudaranje unutarnjeg moralnog bitka.⁸¹ Taj se rascjep pojavljuje u unutarnjem konfliktu pojedinca u kojem su suprotstavljeni obitelj i čast, ljubav i čast i sl. Bradley nadalje analizira Hegelov osvrt na staru i modernu tragediju. Bradley kaže da za Hegela moderna tragedija uzima kao temu propast dinastija, borbe oko trona plemića i kraljeva, države i crkve, podsjećajući tako na staru tragediju. Međutim, u velikom broju primjera, ti opći i javni interesi su zapravo samo pozadina stvarnog predmeta, a to su osobne strasti.⁸² S obzirom na ishod sukoba, Bradley pravi razliku između Hegelove definicije stare i moderne tragedije u tome što u staroj tragediji Hegel pripisuje tragični ishod moralnosti i vječnoj pravdi koja nastaje kao izmirenje, bez obzira na propast junaka, dok u novoj tragediji čak i jest prisutna neka pravda, ali je ona potpuno drugačija od antičke pravde. „Cilj kome teži junak, iako on nije sebičan, ipak je prikazan više kao njegov vlastiti cilj nego kao nešto pravedno.“⁸³

Osim o tragediji, Hegel raspravlja i o komediji. Prema Hegelu, u komediji je očita pobjeda subjektivnosti, a njena osnova je svijet u kojem je čovjek gospodar svega što po njegovom

⁷⁸ (ibidem: 53)

⁷⁹ (id)

⁸⁰ (ibidem: 45)

⁸¹ (Bradley 1984: 60)

⁸² (ibidem: 63f)

⁸³ (ibidem: 65)

mišljenju predstavlja bitan sadržaj,⁸⁴ a komičnost se zasniva na proturječnim sukobima "koji postoje kako u samim ciljevima kao takvim, tako i između njihove sadržine i onih slučajnih uticaja koji potiču iz subjektivnosti i spoljašnjih okolnosti"⁸⁵.

Tako za razliku od tragedije koja završava pomirenjem, komedija završava raspletom koji ne poništava ni supstancijalnost ni subjektivnost. Hegel tako ističe:

Komična subjektivnost postala je gospodar nad onim što se u stvarnosti pojavljuje. Prava supstancijalnost koja odgovara svome vremenu iz nje je iščezla; ako se pak ono što je po sebi bez suštine samo sobom lišava svoje prividne egzistencije, onda subjekt i u tome ukidanju igra glavnu ulogu i ostaje u sebi netaknut i prijatno raspoložen.⁸⁶

Nadalje tvrdi Hegel da

polazište komedije čini ono čime tragedija može da se završi: u sebi apsolutno izmirena i vedra duševnost, koja čak ni kada razori svoje htenje svojim vlastitim sredstvima i propadne zato što je postigla cilj suprotan cilju koji je sebi postavila, ona ipak ni tada ne gubi svoju dobru volju.⁸⁷

Negdje između tragedije i komedije Hegel stavlja tragikomediju; vrstu u kojoj se na komičan način obrađuje tragična radnja. Daljnjim povezivanjem tragedije i komedije teži se njihovom poravnanju i nastaju suvremeni kazališni oblici:

Umesto da dela u komičnoj izopačenosti, subjektivnost se ispunjava ozbiljnošću supstancijalnih odnosa i postojanih karaktera, dok tragična čvrstina volje omekšava a dubina sukoba se poravnava, i to u tom stepenu da izmirenje interesa i harmonično ujedinjenje ciljeva i individua postaju mogući. Iz takvog načina shvatanja ponikle su naročito savremena pozorišna igra i drama.⁸⁸

Søren Kierkegaard (1813. – 1855.) pak, kao još jedan filozof koji je promišljao pojam tragedije i tragičnog, uspoređuje antičku tragiku s modernom, tj. njemu suvremenom (prva polovica 19.stoljeća). On uspoređuje dva doba tragedije temeljena na dvama aspektima koje je i Aristotel smatrao izvorima tragičke radnje, a to su misli i karakter. Tako za tragičnog

⁸⁴ (Hegel *Estetika* 1970: 605)

⁸⁵ (ibidem: 607)

⁸⁶ (ibidem: 608)

⁸⁷ (ibidem: 624)

⁸⁸ (ibidem: 609)

junaka i njegovu propast kao osnov tragedije Kierkegaard kaže da u antičkoj tragediji “nije bila samo posledica njegovog vlastitog delanja, nego i stradanje, dok u suvremenoj tragediji propast junaka nije stradanje nego radnja.”⁸⁹ Moderni junak tragedije 19. stoljeća spoznaje sebe kao subjekt i „potpuno se predaje razmišljanju, i to razmišljanje ga ne samo potpuno odvaja od države, porodice i sudbine, s kojima se kod njega kidaju neposredne veze, nego ga često odvaja i od njegovog ranijeg života,”⁹⁰ dok je specifikum grčke tragedije i njena junaka opterećenost sudbinom. U promišljanju tragedije i tragike daje naslutiti njihovu budućnost koja će se obistiniti jedno stoljeće kasnije, kada biva proglašena „klinički mrtva“, kada ustvrdi:

Naše doba izgubilo je sve supstancijalne vrednosti porodice, Države, roda; ono je prinuđeno da jedinku prepusti samoj sebi, tako da ona u bukvalnom smislu reči postaje svoj vlastiti tvorac; njena krivica tako postaje greh, a njen bol kajanje; ali time je tragični element uklonjen. Pa i tragedija u kojoj junak zbilja strada izgubila je svoj tragični interes, jer sila od koje potiče njegova patnja ne znači više ništa, i gledalac uzvikuje: pomози sebi, pa će ti i bog pomoći; drugim riječima, gledalac je izgubio sažaljenje; a sažaljenje je, kako u subjektivnom tako i u objektivnom smislu, pravi izraz tragike.⁹¹

Čini se da je ovim Kierkegaard bio velik vizionar koji je već u prvoj polovici 19. stoljeća u društvu i svijetu oko sebe uvidio pravac kojim smo krenuli. Naime, u njegovim riječima možemo prepoznati i prilike 20., pa i 21. stoljeća – globalizacija, birokratizacija, gubitak individualnosti, narušeni međuljudski odnosi, nedostatak suosjećanja, što su kasnije Dürrenmatt, Frye i Steiner uočili kao djelomične razloge smrti tragedije.

U *Porijeklu njemačke žalobne igre* kako ga je opisao Walter Benjamin (1892. – 1940.), koji tvrdi da žalobna igra (*Trauerspiel*) treba učvrstiti vrlinu svojih gledalaca, čime ga možemo usporediti s Lessingom odnosno Aristotelom i njihovim poimanjem glavne funkcije tragedije, a to je katarza. Naziv „tragično“ je postojao kao naziv „žalobna igra“ u 17.st., a značio je dramu i povijesni događaj u istoj mjeri. Dakle, tragedija i žalobna igra su bile bliske jedna drugoj u značenju. No, Benjamin pojašnjava razlike između tragedije i žalobne igre, gdje ideja žalobne igre sadrži jednu posebnu sliku svijeta, dok je predmet tragedije obred, ritual i

⁸⁹ (Kierkegaard 1984: 96)

⁹⁰ (ibidem: 97)

⁹¹ (ibidem: 101)

mit, jedan potpuno novi kozmički svijet, a nikako povijest. Benjamin pojašnjava, tragični se stav kod *dramatis personae* ne zasniva na staležu odnosno na apsolutnom kraljevstvu, već na pretpovijesnoj epohi njihova postojanja, tj. prošlom herojstvu, čime tragedija postaje „drama zajednice kozmičkih dimenzija“⁹², dok žalobna igra tipična za 17. i 18. stoljeće predstavlja

umjetno otvaranje u sebe palog, zatvorenog pojedinca za vrijednosti suvremene mu zajednice. Ono što ga zatvara tijekom je povijesti, vladavina prolaznosti, koja ga nemoćnog nosi sve dok ne izgori u svojim strastima ili potone u beskonačnoj refleksiji, beznadnoj udubljenosti što traga za krajnjim smislom povijesnog događanja.⁹³

Nadalje, Benjamin tvrdi kako je jezgra njemačke dramaturgije tragedija mučenika, a česte su i teme povijesti i moći, tj. vladara, a upravo je lik vladara kod Benjamina junak tragedije. Naime, on je vladar, tiranin i uzurpator, a teme koje se obrađuju u tragediji su ubojstvo tiranina ili pak vladareva moć, a ono što dovodi do pada tiranina je njegova neodlučnost - osobina u žalobnoj igri koja je rezultat antiteze vladarove moći i sposobnosti vladanja.

Benjamin nadalje razlikuje baroknu dramu koja uspijeva izraziti svijet obuzet patnjom, ludilom moći, lukavstvom i pokvarenošću, a njemačka žalobna igra se potuno ukopava u neutješnost zemaljskog raspoloženja. Tako je glavna i osnovna razlika između grčke tragedije i njemačke žalobne igre u tome što grčka tragedija počiva na mitu, dok njemačka počiva na povijesnoj bazi. U žalobnoj igri Nijemci su htjeli ponovno prepoznati elemente grčke tragedije – tragičnu fabulu, tragičnog junaka i tragičnu smrt, a u grčkoj tragediji su htjeli vidjeti ranu formu žalobne igre koju su prenijeli u dramaturgiju vlastite povijesti.

Benjamin se osvrće i na Nietzschea. Prema Benjaminovu tumačenju, za Nietzschea moderna pozornica ne prikazuje ništa što bi sličilo grčkoj tragediji. Tragični je mit čisto estetska tvorevina, a suprotnost apolinijske i dionizijske sile, kao i privid i njegovo rješenje ostaju izvan područja estetskog. Za Schopenhauera je pak tragedija potpuno isto što i žalobna igra, dok za ostale teoretičare postoje razlike: žalobna igra novijih autora je na višem stupnju od antičke tragedije, postoji razlika u likovima. Žalobna igra je potvrđena kao forma svetačke tragedije preko drame mučenika, no u njoj nema junaka, već postoje samo konstelacije. Smrt u žalobnoj igri nerijetko poprima oblik zajedničke sudbine, kao da su svi sudionici pozvani pred najviši sud. Tragični junak u svojoj besmrtnosti ne spašava život, već samo ime, a u žalobnoj igri likovi gube samo imenovanu individualnost, ali ne i vitalnost svoje uloge.

⁹² (Ušumović 1997:8)

⁹³ (id)

Zanimljivo je da Benjamin donekle dotiče i pitanje stapanja komedije s tragedijom: to je stapanje donekle ostvareno kod Shakespearea i Calderona, ali nikad kod krutih Nijemaca 17. stoljeća.

Lucien Goldmann (1913. – 1970.) je još jedan predstavnik filozofskog pristupa tragediji. Za Luciena Goldmanna⁹⁴ suštinu tragične misli predstavlja topos skrivena boga te on navodi tri osnovna modela tragedije – sofoklovski iracionalistički, shakespearovski model i tragediju odbijanja.

U svom djelu *Skriveni bog*, Goldmann tvrdi da racionalizam ukida Boga i zajednicu; ljudi postaju sredstva i objekti misli; nestaje fizičkog svijeta i ljudske zajednice kao posrednika Božje komunikacije s čovjekom i Bog napušta svijet jer više ne može komunicirati s čovjekom. Kako nema više neposredne komunikacije između čovjeka i Boga, Bog je skriven, a upravo to čini suštinu tragične misli kod Goldmanna. Božji glas više se ne obraća čovjeku na neposredan način, i to je osnovan trenutak tragične misli: „Vere tu es Deus absconditus“. To je, navodi Goldmann, za Pascala Bog uvijek prisutan i uvijek odsutan. Kasnije ćemo i kod Steinera uočiti da topos Boga igra veliku ulogu u (ne)postojanju odnosno (ne)mogućnosti tragedije.

U trenutku kada se čovjeku javi Bog, on prestaje biti tragičan: vidjeti i čuti Boga znači prevladati tragediju. Kao primjer navodi grčke tragičare: Eshilove tragedije završavaju razrješenjem sukoba, i kod njega čovjek nije nikada jači od bogova, ni obrnuto – oni su još u istom svijetu, a jedini neosporni grčki tragičar je Sofoklo. Autentična tragedija javlja se sa Sofoklovim djelom, čije je osnovno značenje bilo potvrđivanje nepremostivog jaza između čovjeka, ili točnije, između izvjesnih povlaštenih ljudi i svijeta, ljudskog i božanskog. Od toga se razlikuje Shakespeareova tragedija (tragedija 17. i 18. st. kada nastaje kriza odnosa između ljudi, odnosno grupe ljudi i svijeta), i tragedija odbijanja (nema više ništa zajedničkog između čovjeka i svijeta). U zaključku Goldmannovih teza možemo reći da je bog tragedije uvijek prisutan i uvijek odsutan. Njegova prisutnost umanjuje vrijednost svijeta i lišava ga svake realnosti, ali njegova odsutnost čini svijet jedinom realnosti čovjeka, kojoj može i mora suprotstaviti svoj zahtjev za ostvarivanjem suštinskih i apsolutnih vrijednosti.

⁹⁴ Vidi: (Goldmann 1980)

U nastavku će biti predstavljena novija čitanja i teorije tragedije kroz pravce novog historizma i kulturnog materijalizma, a koji su zastupljeni posebice u zemljama engleskog govornog područja. Njihovi su predstavnici brojni, no ističu se Stephen Greenblatt, Louis A. Montrose, Catherine Gallagher, J. W. Lever, Raymond Williams, Terry Eagleton, Jonathan Dollimore, Alan Sinfield, Paul Brown, Leonard Tennenhouse, između ostalih.

Terry Eagleton u djelu *Slatko nasilje: ideja tragičnog* tragediju naziva žanrom koji „struže“ posmodernistički senzibilitet svojom nepodnošljivom lakoćom postojanja: „There is an ontological depth and high seriousness about the genre which grates on the postmodern sensibility with its unbearable lightness of being. As an aristocrat among art forms, its tone is too solemn and portentous for a streetwise, sceptical culture.“⁹⁵ Kako sam kaže za sadržaj svog djela, njegova teorija tragedije i tragičnog počiva na tvrdnji da je u modernoj epohi tragedija kao žanr zapravo nastavak filozofije: „it runs the persuasive thesis that in the modern epoch tragedy has been a continuation of philosophy by other means.“⁹⁶

Ljudska je povijest povijest ljudskog tijela⁹⁷ i svih užasa i nesreća koje se čovjeku odnosno njegovom tijelu mogu i mogle dogoditi. A kako je tijelo materijalno,⁹⁸ posve je prirodno da ulazi u konflikte s ostalim tijelima; drugim riječima, sukob nam je urođen, a kako je Hegel pojasnio, sukob je temelj tragedije.

Eagleton vrlo opširno govori o poteškoćama u definiranju tragedije, odnosno o potrebama definiranja dva različita generička pojma – tragedija i tragično ('tragedy' and 'tragic'), a pravi i razliku između tragičnog i patetičnog, gdje tragično izjednačuje s jako tužnim i uspoređuje to s primjerom mlade žene koja je nastradala u automobilske nesreći, što je daleko od tragičnog kao tehničkog pojma u književnosti.

U svojoj definiciji tragedije kao književnog, odnosno kazališnog roda, također se slaže s Aristotelovim i Lessingovim poimanjem funkcije i djelovanja tragedije. „Tragedy may be poignant, but it is supposed to have something fearful about it too, some horrific quality

⁹⁵ (Eagleton 2003: ix)

⁹⁶ (ibidem: x)

⁹⁷ „the human history includes the history of the body“ (ibidem: xiv)

⁹⁸ „because we share a form of material body, in other words, conflict is built into our existence“ (ibidem: xv)

which shocks and stuns. It is traumatic as well as sorrowful“⁹⁹, gdje *fearful* označava sadržan strah koji treba rezultirati šokom i zaprepaštenjem, a tome dodaje i sadržaj tuge (*sorrowful*) i traumatično. No, za Eagletona je tragedija, kao i komedija, umjetničko djelo, stvarni životni događaj te točka gledišta i struktura osjećaja.¹⁰⁰

Eagleton, dakle, promišlja o problemima definiranja tragedije i objašnjava mane jednog takvog 'općenitog pogleda na tragediju' i njenu smrt, gdje tragična umjetnost pretpostavlja postojanje tragične vizije. Pod tragičnom vizijom Eagleton podrazumijeva turoban pogled na svijet i junakovu apsolutnu vjeru za koju je spreman umrijeti ili pak dominantnu ideologiju kojoj se junak mora herojski suprotstavljati. Takva pak definicija identificira jednu vrstu djela i iz te definicije automatizmom isključuje sve ono što po svim svojim značajkama ne odgovara navedenim zahtjevima.¹⁰¹ Ukratko moderni teoretičari o smrti tragedije previše usko definiraju ključni element tragične drame kao tragičnu viziju svijeta u kojoj je junak spreman umrijeti za svoje ideale te odbacuju kao mogućnost tragedije sve ono što ne sadrži takav modus. Eagleton to ne prihvaća, već uočava i problem odvajanja suvremene pojave uporabe pojma „tragičnog“ od kazališno-književne vrste tragedije. U pokušaju da se napravi razlika između umjetničke forme tragedije i događaja u stvarnom životu koji bismo opisali kao tragičan, Eagleton tvrdi da je nemoguće zaključiti da opis životnog događaja kao tragičnog potječe kao metaforički derivativ iz umjetničke forme i da je samo figurativno korištenje riječi i pojma 'tragično',¹⁰² jer bi to značilo da je samo umjetnost uređena, a život bezobličan.

Prema Eagletonovu shvaćanju, Nietzsche tvrdi da je tragediju eliminirao racionalizam u savezu s realizmom i naturalizmom svakodnevnog života,¹⁰³ te prema Eagletonovu shvaćanju, za Nietzschea i Steinera je tragedija mrtva jer su se sudbina, bogovi, junaštvo, mitologija i pravo shvaćanje tame ljudskog srca u naše vrijeme predali pred slučajnošću, nepredviđenim

⁹⁹ (Eagleton 2003:1)

¹⁰⁰ „Tragedy (like comedy) is a work of art, a real-life event and a world view/structure of feeling.“ (ibidem: 9)

¹⁰¹ (id)

¹⁰² (ibidem: 14)

¹⁰³ „myth and tragedy have been liquidated by an unholy alliance of rationalism (Euripides and Socrates), psychological realism, naturalism, everyday life, dialectics, historical optimism, ethics and rational inquiry.“ (ibidem: 18)

situacijama, demokraciji, racionalnosti, religioznom razočaranju i površinskom progresivizmu.¹⁰⁴ No, prema Eagletonovu vlastitu mišljenju, tragedija nije mrtva, već je samo mutirala u modernizam:

What happens to tragedy in the twentieth century is not that it dies, but that it mutates into modernism. For a major strain of modernism also belabours a middle-class society with which it nevertheless remains complicit, castigating its spiritually derelict condition from the right rather than the left. Modernism, too, can be rancorously anti-democratic, stridently elitist, homesick for the primitive and archaic, in thrall to spiritual absolutes which spell the death of liberal enlightenment. And if modernism lends the tragic impulse a new lease of life, it is not least because of the return of mythology.¹⁰⁵

Povratak mitu, za Eagletona, omogućuje postojanje tragedije, no u tom je mitu čovjek zamijenio božanstvo kao *locus* apsolutne vrijednosti.¹⁰⁶ To je zato jer je Bog skriven, udaljen od čovjeka (Goldmann, György Lukacs), ako ne i mrtav (Nietzsche). Tragedija je stoga moguća, no ima nov oblik i nove elemente.

Za Raymonda Williamsa, pak postoje tri važne tragične ideologije: marksizam, freudianizam i egzistencijalizam.¹⁰⁷ Williams, naime, tvrdi da kontradikcije koje nastaju revolucijom moderniteta nude potencijal za novo shvaćanje tragedije i tragične forme: „Tragedy, we are told, is not simply death and suffering, and it is certainly not accident. [...] it is rather a particular kind of event, and kind of response, which are genuinely tragic, and which the long tradition embodies.”¹⁰⁸

¹⁰⁴ „Tragedy has died because of fate, the gods, heroism, mythology and a proper appreciation of the darkness of human hearts have ruinously yielded in our own time to chance, contingency, democracy, rationality, religious disenchantment and a callow progressivism.“ (ibidem: 20)

¹⁰⁵ (ibidem: 206)

¹⁰⁶ (ibidem: 214)

¹⁰⁷ (Williams 2006: 10)

¹⁰⁸ (ibidem: 34)

Za grčku tragediju kaže da je njena radnja poznata i tužna pripovijest određenih vladajućih obitelji, koje imaju reprezentativnu i opću važnost u zajedničkoj supstanciji mita. Dramska forma, na jedinstven način, utjelovljuje i povijest i prisutnost, i mit i reakciju na njega.¹⁰⁹

Nadalje, Williams definira tragičnu radnju i njeno značenje kako slijedi: „the meaning of the tragic action [...] is a cyclic death and rebirth, linked to the seasons and centring on a sacrificial death which through lament and discovery becomes a rebirth, the death of the old is the triumph of the new.“¹¹⁰ Ovakvom se definicijom tragične radnje Williams pridružuje antropološkom načinu čitanja tragedije, slično kao što je to činio James George Frazer u svojoj antropološkoj studiji *Zlatna grana* (*The Golden Bough*). Studija je to u kojoj Frazer promatra brojne kulture ljudske civilizacije koje imaju zajednički središnji mit ubojstva starog kralja kako bi se osiguralo blagostanje naroda i kraljevstva jer je kralj u zajednici nositelj snage vojske i obilja gospodarstva. Frazer promatra ritualno kao osnovu ljudskog postojanja i postojanja ljudske kulture otkrivajući i propitujući mnoštvo mitova i narodnih priča iz najrazličitijih kultura i vremena te ukazuje na zapanjujuće sličnosti među njima, a velik je dio studije posvećen i velikim književnostima. Ovakav antropološki pristup je, dakle, usredotočen na ritual, koji time postaje ujedno i značenjsko središte tragedije odnosno njena bit, a uz taj ritualni proes se često usko vežu katarza i nasilje. Cilj takva ritualna nasilja je društveno pročišćenje ili prijelaz do nove strukture ili hijerarhije.

No, vratimo se Williamsu. U poglavlju *The Destruction of the Hero* Williams razlaže pojam tragičnog junaka kroz kojeg se zapravo najčešće definira tragedija kao vrsta: „the most common interpretation of tragedy is that it is an action in which the hero is destroyed,“¹¹¹ no također napominje da je to tek djelomična interpretacija i definicija tragedije, gdje kao primjer navodi lik Hamleta. Tragediju *Hamlet* karakterizira i kao tragediju princa Hamleta, ali i kao tragediju države. Također napominje kako većina primjera tragedija u kojima junak biva uništen zapravo dolazi iz moderne tragedije. Obično, dakle, junak biva uništen, no to ne predstavlja završetak radnje tragedije. Završetak radnje tragedije za Williamsa predstavlja

¹⁰⁹ „action is the known and grievous history of particular ruling families, which have a representative general importance in the shared substance of myth. The dramatic form embodies, in a unique way, both the history and the presence, the myth and response to the myth.“ (ibidem: 40)

¹¹⁰ (ibidem: 66)

¹¹¹ (ibidem: 78)

preraspodjela snagâ (fizičkih i duhovnih); u grčkoj je tragediji završetak vjerska afirmacija, a u elizabetnaskoj promjena moći odnosno vlasti u državi s novopostavljenim princom/mladim kraljem.¹¹²

Za usporedbu sa suvremenim anglo-američkim poimanjem tragedije koje vidimo kroz prizmu novog historizma i kulturnog materijalizma, dodat ćemo i modernu teoriju i povijest tragedije s njemačkog govornog područja, Hansa Dietera Gelferta, profesora u miru na Freie Universität Berlin.

Gelfert u svojoj knjizi *Die Tragödie: Theorie und Geschichte*¹¹³ raspravlja o pitanjima što tragediju čini tragičnom i zašto se tragedija u književnoj povijesti pojavljuje u periodima između kojih vlada potpuno netragičan svjetonazor. Raspravlja o temeljnim pojmovima Aristotelove definicije tragedije – katarza, hamartia, phobos, elos, anagnorisis, peripetia i daje sljedeću definiciju:

Die Tragödie ist die dramatische Darstellung eines Geschehens in dem ein Held, der weder ein Verbrecher noch ein Heiliger sein darf, durch eine schuldhafte Verfehlung (Hamartia) zuerst in gefahr gerät und nach einem Wendepunkt (Peripetie) unter Gewährwerdung seiner Verstrickung (Anagnorisis) ins unausweichliche Verderben stürzt, was im Zuschauer zuerst Schander (Phobos) und nach dem Wendepunkt Jammer (Elos) hervorruft, worauf ein Gefühl der emotionalen Entlastung (Katharsis) zurückbleibt.¹¹⁴

Za Gelferta postoje dva načina definiranja tragedije. Jedan način je definiranje tragedije kao specifično strukturiranog univerzalnog problema, a drugi je način definiranje tragedije kao povijesnog fenomena. U svome poimanju tragedije se slaže s drugim teoretičarima poput Alberta Camusa, ili Györgyija Lukacsa da tragedija nastaje na prijelaznim točkama razvoja ljudskog društva. Polazišno je pitanje stoga sljedeće: kada i gdje će se kolektivna svijest ljudskog društva pronaći bolje u padu junaka nego u njegovom trijumfu? Za Gelferta se to događa u vremenu prelaska iz aristokratskog društva koje gledanjem tragedije osjeća tugu zbog pada junaka, ali ne doživljava i katarzu, u egalitarno društvo u kojem će uz tugu osjetiti i katarzu zbog njegova pada. To znači da su tri velika perioda tragedije 5.st. prije Krista u

¹¹² Uočljivo je da se ovakvo tumačenje opet približava antropološkim studijama.

¹¹³ (Gelfert 1995)

¹¹⁴ (ibidem: 19)

grčkoj Ateni, doba elizabetanske Engleske, te doba njemačke opsesivne borbe za oživljenje tragedije od Lessinga preko Schillera, Kleista, Hebbela, pa sve do Gerharta Hauptmanna. Isto tako kako Gelfert objašnjava pojavu tragičnog fenomena, pojašnjava i njegov izostanak, i to kada se aristokratski poredak nasilno, primjerice revolucijom, zamjenjuje režimom jednakosti građana. Tako u doba Francuske i Ruske revolucije tragedija nema, kao ni u Americi kada su se suprotstavljali aristokratski Jug i demokratski Sjever. No, kao doba kada su Amerikanci bili najbliže tragičnom osjećanju Gelfert definira Faulknerovo doba ili doba renesanse američkog Juga, gdje je tragedija prisutna u prozi, slično kao što tvrdi i Raymond Williams.

Ako se složimo s francuskim književnikom i filozofom Albertom Camusom, ustanovit ćemo kako je tragedija od samih svojih početaka pa do danas doživjela samo dva velika razdoblja procvata: zlatno antičko doba i doba francuske klasične tragedije. Isto tako, prema Camusu, njeno je treće veliko doba upravo u tijeku. Camus, naime, tvrdi: „Naša je epoha izuzetno zanimljiva, što znači tragična.“¹¹⁵ Iako nas na početku 21. stoljeća od Camusova doba dijeli podosta vremena, gotovo jedno stoljeće, i danas se vide sličnosti s prilikama koje on opisuje pa je posve legitimno složiti se da naše prilike nisu toliko različite od njemu suvremenih. Svoju tvrdnju za postojanje samo dosadašnja dva velika procvata tragedije Camus, između ostalih, obrazlaže pretpostavkom kako tragedija nastaje na ključnim, prijelomnim točkama razvoja ljudske civilizacije i društva, a posebice je to vidljivo u kulturama zapadnog civilizacijskog kruga, i to kada se čovjek i društvo uslijed suvremenih prilika i previranja odvajaju od starog poretka, tj. raskida s njim i prelazi u neki novi, još za njega nedefinirani svijet. Za Camusa je njemu suvremeno doba upravo takvo jer kaže da se njemu suvremena „epoha poklapa s dramom civilizacije, koja bi mogla da podstakne, danas kao i nekad davno, tragički izraz.“¹¹⁶ Kao i Hegel, Camus izričito razlikuje tragediju od drame i melodrame, pri čemu su u tragediji snage koje se sukobljavaju podjednako u pravu i zastupaju pravednu stvar, a isto su tako i podjednako razumne. S druge strane, u (melo)drami je samo jedna od njih pravična. Kao najbolje primjere prave tragedije navodi grčke tragedije *Antigonu* i *Prometeja* gdje su oboje, i Antigona i Prometej, u pravu upravo koliko su u pravu i njihovi protivnici Kreont odnosno Zeus. Prema Camusu stoga tragedija nastaje „u času kad čovek iz oholosti (ili čak gluposti, kao Ajant) dođe u sukob s božanskim poretkom, oličenim u bogu ili društvu. I

¹¹⁵ (Camus 1984: 265)

¹¹⁶ (ibidem: 268)

tragedija će biti utoliko veća ukoliko je ta pobuna opravdanija, a taj poredak nužniji.“¹¹⁷ Taj se kratak trenutak u cijeloj ljudskoj povijesti najčešće događa upravo na Zapadu kada se „klatno civilizacije nalazi na jednakom odstojanju između božanskog društva i društva koje okružuje čovjeka.“¹¹⁸ Slično razmišlja i Jonathan Dollimore u svom djelu *Radical tragedy* kroz tvrdnju da se (jakobinska) tragedija uglavnom javlja na rubnom području ili pak procijepu između sakralnog i svjetovnog društva ili pak između skupnog i individualnog identiteta.¹¹⁹

Za Jovana Hristića koji u svom *Problemu tragedije* tragediju definira kao dramski oblik čiju veličinu čini značaj teme koju tragedija obrađuje, tvrdi da i u suvremenom dobu mogu postojati tragedije, no u ruhu moderne drame, pri čemu se poziva na definiciju tragedije i komedije kod starih Grka. Naime, Grci su sve ono što nije bilo namijenjeno nasmijavanju publike i gdje glumci nisu nosili tragična obilježja poput tragične maske koja se uvelike razlikovala od komične, nazivali tragedijom. Tako su, podsjeća Hristić, tragedijom zvali i ono što bismo mi danas nazvali „ozbiljnom dramom“.¹²⁰ Stoga je moguće složiti se s Hristićevim zaključkom da je današnja tragedija jednostavno sinonim za veliku dramu.¹²¹ Prema njemu, pojam je literarne veličine, uspjeha i ozbiljnosti određen bavljenjem najosnovnijim i univerzalnim pitanjima koja muče čovjeka u određenu vremenu te vrijednostima poput istine i smisla života.

Christoph Menke pak u *Prisutnosti tragedije (Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel, 2005.)* navodi da je „tragedija umjetnost koja pobuđuje osobitu neugodu: *ne želimo* da postoji ono tragično, doživljavamo ga kao smetnju i neugodnost. No, tragedija se oslanja na to iskustvo neugode.“¹²² Ono što Menke tvrdi jest da nismo lišeni iskustva tragedije

¹¹⁷ (ibidem: 269)

¹¹⁸ (ibidem: 270)

¹¹⁹ (Dollimore 2004: 8f)

¹²⁰ (Hristić 1984:433)

¹²¹ (ibidem: 435)

¹²² (Menke 2008: 93)

i da je nismo prevladali, već da je ona vremenski, odnosno povijesno prisutna; da njezin iskustveni sadržaj za nas ima značenje.¹²³

U tragediji se ističe

trpljenje muka u osoba koje ga nisu zaslužile: koje nisu učinile ništa odbojno ili na sebi nemaju ništa po sebi vrijedno prezira, a unatoč tome moraju trpjeti. Neugoda što je osjećamo s obzirom na tragične događaje prema tom je viđenju rezultat naše identifikacije s likovima tragedije, čije je navlastito umijeće upravo u postignuću te identifikacije i u slučajevima najveće stranosti i udaljenosti.¹²⁴

Paradoks tragedije vidi Menke, na tragu Davida Humea, u činjenici da se realizacija tragedije i njena privlačnost ostvaruju u prijelazu iz „metafizičke” neugode (u odnosu na ono tragično) i estetičkog zadovoljstva (u odnosu na njegovo predstavljanje u tragediji). [...] tragedija je proces koji vodi od jednoga prema drugome; prizor u kojem se odgađa preokret jednoga u drugo.“¹²⁵ Estetika se pak ostvaruje ne kroz ideal ili model ljepote njena predstavljanja, već kroz kazališnu igru koja pretpostavlja njeno rastvaranje (*Auflösung*). Menke tako tvrdi da je tragedija danas moguća u liku „tragedije igre“¹²⁶ koja agonalno suprotstavlja tragičnu praksu i kazališnu igru tvoreći tako jedan novi model tragedije, drugačiji od dramskog.

Na primjeru Edipa Menke objašnjava da ne neznanje, već upravo potraga za znanjem rezultira tragedijom lika, ¹²⁷ a tragedija se kod Edipa realizira do kraja u činjenici što je on sam istražitelj krivnje, odnosno krivca te je sam sebi i onaj koji sudi i presuđuje. ¹²⁸ Tragedija, dakle, leži u saznanju o krivnji za preokret sudbine iz sretne u nesretnu jer to dovodi do promjene identiteta lika. Kod Edipa od časnog, sretnog i poštovanog kralja i spasitelja Tebe,

¹²³ (ibidem: 5)

¹²⁴ (id)

¹²⁵ (ibidem: 95)

¹²⁶ (ibidem: 96)

¹²⁷ (ibidem: 15f)

¹²⁸ (ibidem: 17)

saznanjem o vlastitim zlodjelima on u vlastitim očima postaje zločinac. Njegova se tragedija ostvaruje kroz vlastitu samoosudu i on sam postaje instrument izvršenja prokletstva.¹²⁹

Po Menkeu, prisutnost tragedije je realna jer sami sebi moramo suditi; Edip je sam svoja sudbina odnosno svoje prokletstvo. Tako smi i mi sami tragični, ukoliko smatramo kako imamo mogućnost krojenja vlastite sudbine. Nadalje, tragedija nastaje zbog pogreške, ali je pogreška nešto što činimo, a ne nešto što nam se događa.¹³⁰ jer bilo koje hotimično djelovanje jest činjenje, pa makar ono rezultiralo suprotnim od onoga što želimo postići. Za Menkea tragedija danas jest moguća i on razlikuje „klasični“ od „modernog“ modela tragedije pri čemu je „moderni“ model tragedije oblik „posttragičke“ prakse.¹³¹

Nakon vlastite parodije u (romantičnoj) komediji¹³² i dijalektičnom poučnom komadu¹³³ tragedija ponovno započinje,¹³⁴ i to kao tragedija igre ili „metatragedija“:

Tragedija igre kazališni je komad koji pokazuje što može nastupiti kada igranje postane određenje prakse, forma djelovanja. Dakle, riječ je o igranju *kao* djelovanju ili *u* djelovanju. Tragedije igre pokazuju kako i ovo djelovanje, koje je, poput svega djelovanja, usmjereno prema posrećenju, uspjelosti, može podleći ironiji preokretanja u nesreću; one pokazuju sudbinu igre. U tome je tragedija igre nalik tragediji suđenja; i stoga se obje mogu zvati „tragedijom“ (jer je tragedija kazališna igra koja iznosi tragičnu ironiju djelovanja). No, u tragediji igre tragična ironija ima drukčiji oblik nego u tragediji suđenja. Tragedija je igre metatragedija.¹³⁵

Metatragedijom je čini zrcaljenje igre u samoj sebi, u igranome; ona je tragedija o tragediji, a za Menkea taj „moderni“ model tragedije započinje Shakespeareovim *Hamletom*, a danas je čitljiv u djelima Samuela Becketta (*Svršetak igre*), Heinera Müllera (*Filoktet*) i Botha Strauša (*Ithaka*). Zajedničko svim trima djelima je sadržaj povratka igri: u *Svršetku igre* Menke čita

¹²⁹ (ibidem: 41)

¹³⁰ (ibidem: 72)

¹³¹ (ibidem: 121)

¹³² (id)

¹³³ (ibidem: 135)

¹³⁴ (ibidem: 126)

¹³⁵ (ibidem: 138)

igru o svršetku igre kroz povratak klasičnoj estetici reda¹³⁶; u *Filoktetu* je prisutna mogućnost igre s različitim načinima djelovanja¹³⁷; u *Ithaci* se pak Strauß poigrava povratkom u djetinjstvo kazališta ispreplitanjem izraza komedije i bajke.¹³⁸ No, nijedan od navedenih komada se ne može nazvati tragedijom, posebice ne *Ithaca* jer je Straußov Odisej vrlo daleko od tragičnog junaka jer bezrazložno čini pokolj Penelopinih prosaca; zapravo, *Ithaca* je bliža komediji.

U zaključku uvodnog dijela moguće je u(s)tvrditi da se kao ključni problem modernih teorija tragedije javlja problem razlikovanja pojma tragedije od pojma tragičnog. Tragedija se promatra kao dramski odnosno kazališni oblik u duhu tradicije i aristotelovskih obilježja, dok se tragično promatra kao filozofski pojam vezan uz tragediju, ali ne isključivo. Jedino što je sa sigurnošću moguće utvrditi za ova dva pojma jest da su relativna: njihove definicije ovise uvelike o svjetonazoru, podrijetlu, znanstvenoj opredjeljenosti i naobrazbi njihova autora.

Imajući sve ovo na umu, može li se utvrditi da je tragedija u 20. stoljeću zaista mrtva, ili pak ustvrditi da je samo promijenila svoj oblik? To će pokazati poglavlja koja slijede.

¹³⁶ (ibidem: 182)

¹³⁷ (ibidem: 186)

¹³⁸ (ibidem: 194)

2. TEORIJE O NESTANKU TRAGEDIJE U 20. STOLJEĆU

Da je 20. stoljeće tragično, ali da se moderan čovjek naučio nositi s tim, ustvrdio je već i D. H. Lawrence:

Ours is essentially a tragic age, so we refuse to take it tragically. The cataclysm has happened, we are among the ruins, we start to build up new little habitats, to have new little hopes. It is rather hard work: there is now no smooth road into the future: but we go round, or scramble over the obstacles. We've got to live, no matter how many skies have fallen.¹³⁹

No, kada se to suvremeni čovjek počeo suprotstavljati tragičnoj viziji svijeta kakva je bila ona starih Grka? Poslije Grka, takvu je tragičnu viziju sadržavalo još samo elizabetansko kazalište, dok se neoklasicistima zamjeralo pretjerivanje u pridržavanju forme i pravila nauštrb prirodnog tragičnog duha.¹⁴⁰ Unatoč neuspjesima, tragedije su se i dalje pisale. Da ne bude zabune, i u 20. je stoljeću bilo komada koji su se nazivali tragedijama, te koje su počivale na klasičnoj tragičnoj formuli. Kao primjere je moguće navesti tetralogiju Gerharta Hauptmanna, tzv. *Atriden-Tetralogie* koja sadržava tragedije *Agamemnon's Tod*, *Elektra*, *Iphigenia in Aulis* te *Iphigenie in Delphi* ili pak s druge strane Atlantskog oceana Eugene O'Neillova trilogija bazirana na *Orestiji* pod nazivom *Mourning Becomes Electra*. To je ujedno i doba kada je započelo sustavno odupiranje tradicionalnom tragičnom načelu, a koje je započelo još tamo krajem 19. stoljeća, najkasnije na njegovu prijelazu.

Kao dokaz ove tvrdnje moguće je podastrijeti dva komada: *Kralja Ubu* Alfreda Jaryja iz 1896. godine i *Kralja Nikoloa* Franka Wedekinda iz 1902. godine, koje se mogu smatrati prekretnicama jednog novog ophođenja s tradicijom.

Jaryjev *Kralj Ubu* (1896) je ironizacija svega postojećeg: socijalnog poretka, državnog legitimiteta, kapitalističkog tržišta i društva. Komad je to u kojem je „sranje“ najčešće upotrebljavana riječ i drama nema ni jednu pozitivnu figuru.¹⁴¹ Često smatran pretečom teatra apsurda, komad donosi novost na pozornicu u obliku nove vrste protagonista – lika kralja koji je zapravo infantilizirani, povampireni hedonist, lijenčina, glupan i nezasitni gramzivac koji je spreman uništiti sve svoje podanike. One bogate želi ukloniti kako bi se dokopao njihova

¹³⁹ (Lawrence 2005: 15)

¹⁴⁰ Primjerice Lessing, a vidjet ćemo i Dürrenmatt i Steiner

¹⁴¹ (Kermauner 1975: 198)

bogatstva, a one siromašne kako se ne bi polakomili za njegovim bogatstvom i moći. Ukratko, to je satira iz koje se vidi koliko apsurdne karakteristike poprima vlast u rukama diktatora.

„Ibi spada u modernu evropsku tradiciju deheroizovanja; ovaj Herkul po figuri i apetitu, plašljiv je kao zec,“ opisuje ga vrlo precizno Kermauner.¹⁴² Iako je volja za moći u liku vladara bila prisutna i u ranijim periodima (moguće je sjetiti se brojnih primjera samo kod Shakespearea: *Macbeth*, *Kralj Lear*) i mahom su prikazivani kao junaci visoke dramske forme tragedije, Jarry pak pravi potpuni obrat u prikazivanju svog vladara (anti)junaka.

Umjesto mitske veličine, snage i hrabrosti, Ubuu resi „mitski infantilizam“, a mit u kojem bi on mogao biti junak je „infantilni (deheroizovani, demitizovani, ironični) mit nužno [...] unutrašnje povezan s načelnim imoralizmom.“¹⁴³

No, da bi se uopće razvila dramska radnja i dovela do svog vrhunca, Ubu mora pasti. A kako je on kralj-lakrdija, tako je i njegov pad lakrdijaški: „Ibi mora da padne bez spoljnog razloga, bez psihološke nužnosti, u datom evropskom poretku mora da se ukaže rupa, nezasnovanost, praznina, ništavilo, rez, nešto što razbija jedinstvo [...] u tekstu.“¹⁴⁴ Njegov pad je glupav, jadan, kao i on sam.

Već ovdje velik udio u tonu komada, možda čak i više nego apsurd, čini ironija. No ona nije visoka, moralna ili pak moralistička,¹⁴⁵ jer za razliku od tragične ironije koja vlada kod Edipa koji oca ubija u neznanju, ovdje Ubuu kao da je zaposjeo Kermaunerov „infantilni demon“ te se kroz komad parodira velik broj mitova i klasičnih radnji. S jedne strane, to je „moderna varijanta Zeusovog nebeskog puča i odstranjenja oca Kronosa.“¹⁴⁶ S druge strane, to je odraz mita o ubojstvu starog kralja, koji je sadržan u suštini univerzalnog opstanka i prosperiteta svakog kraljevstva prema Frazerovim antropološkim studijama. No, umjesto hrabrog, snažnog i požrtvovnog junaka koji cijeli život bježi od predodređene mu sudbine, Ubu se ponaša kao razmaženo derište koje „bi rado ubilo represivne roditelje (Ibijeve priča je parodija/varijacija na Edipa: ubistvo Venceslava je ubistvo Laja; brak s Majkom Ibi je brak sa svojom majkom

¹⁴² (ibidem: 202)

¹⁴³ (ibidem: 203)

¹⁴⁴ (ibidem: 210)

¹⁴⁵ (ibidem: 211)

¹⁴⁶ (ibidem: 212)

Jokastom; samo što je utrostručen : u sina, muža i oca), smera patricid, ali se pritom ponaša kao usranko.“¹⁴⁷ Ova je posljednja konstatacija možda i najvažnija za zaključak o tome što se događa s modernim junakom jer je komad u cijelosti „parodija tragedije.“¹⁴⁸

Vrlo brzo nakon Jarryjeva primjera, Frank Wedekind piše također jednog novog junaka u komadu *König Nicolo oder So ist das Leben* (1902.) te se stoga ova dva komada mogu promatrati kao prekretnica i konačno raskidanje s tradicijom. No, Wedekindov je junak nešto drugačiji od Ubua.

U središtu Wedekindova komada je kralj koji je svrgnut s prijestolja zbog svoje samoživosti. Nakon brojnih ponižavajućih dogodovština u kojima je morao preživljavati kao prosjak i šegrt u krojačnici, te je čak završio i pred sudom i u tamnici, biva imenovan dvorskom ludom onome tko ga je na kraljevskom tronu zamijenio. Sveprisutna ironija uvelike doprinosi komičnosti komada, a ostvarena je obratom položaja kralja u običnog malog čovjeka u kojem on proživljava sve moguće nedaće koje malog čovjeka mogu zadesiti.

Nicola je s prijestolja zbacio mesar, koljač svinja Pietro: „Denn wenn der Schweineschlächter auf den Thron erhoben wird, dann bleibt für den König schlechterdings keine andere Lebensstellung im Staate mehr übrig, als die eines – Hofnarren.“¹⁴⁹ Slučajnost, kao i u većini komedija, igra veliku ulogu u raspletu događaja, jer komad upravo tako i završava, što dodatno pridonosi intenziviranju razine ironije u komadu. Nicolu koji je zbačen s prijestolja, kako sam kaže, s najvišeg položaja poslije Boga, preostaje jedino kroz nedaće svakodnevnog života malog čovjeka („niedrige Menschheit“) spoznati pravi put. Kada on i iskaže kritiku na račun kralja, misleći pritom na sebe, biva uhićen za uvredu časti vladara i završi u zatvoru na dvije godine nakon čega biva i protjeran. Njemu je, dakle, suđeno i kažnjen je zbog vrijeđanja samog sebe.

Položaj njegova lika tijekom komada sve se više srozava – od kralja preko krojačkog šegrta pa sve do dvorske lude. Potpunu rehabilitaciju svog lika Nicolo može započeti tek kad biva imenovan dvorskom ludom. Komad završava njegovom smrću uzrokovanom stresom pred ponovnim protjerivanjem (po treći puta) nakon što odbije zabraniti svojoj kćeri da uzvrat

¹⁴⁷ (ibidem: 213)

¹⁴⁸ (id)

¹⁴⁹ (Wedekind 1969: 533)

ljubav Petrovu sinu. U naporima dokazivanja svog pravog kraljevskog identiteta, Nicolo umire na podu palače u kostimu lude, smatran luđakom.

U komadu važnu ulogu ima umjetnost, i to baš kazališna. Nicolo, naime, u svojim lutanjima susreće cirkusanta (*Kunstreiter*) koji ga uvede u svijet kazališta. No, cirkusant sumnja da će Nicolo imati šanse dobiti službu u kazalištu jer ne sliči na osobu koja je vična farsa ili burlesci (*Posse*). U njihovom razgovoru se nazire nova poetika kazališta u kojoj tragediji nema mjesta:

DER KUNSTREITER. [...] Freilich, Bruder, ob dich einer in Dienst nimmt, scheint mir sehr zweifelhaft. Du siehst mir nun wirklich gar nicht darnach aus, als ob du Possen reißen könntest!

DER KÖNIG. Es gibt aber auch eine erhabene Kunst, die man Tragödie nennt!

DER KUNSTREITER. Tra-Tra-Tragödie, ja! Den Namen habe ich gehört!
– Auf diese Kunst, lieber Bruder, verstehe ich mich ganz und gar nicht.
Nur eines weiß ich von ihr, daß sie herzlich schlecht bezahlt wird.¹⁵⁰

Kada Nicolo pred okupljenima na kirvaju započne govor o svom skrivenom identitetu kralja te o značaju i odgovornosti vladara i o ratovima koje je započeo, publika prasne u smijeh vjerujući da je to dio komedije:

DIE ZUSCHAUER *brechen in ein schallendes Gelächter aus, klatschen stürmisch in die Hände und rufen begeistert*. Da capo! Da capo!

DER KÖNIG *angstvoll und beklommen*. Geehrte Zuhörer! Mein Fach auf der Bühne ist die große ernste Tragödie!

DIE ZUHÖRER *laut auflachend*. Bravo! Bravo!

DER KÖNIG *mit Anstrengung aller Seelenkraft*. Was ich euch soeben vortrug, ist mir das Teuerste, das Heiligste, was ich bis jetzt in den Tiefen meiner Seele verschlossen hielt!

DIE ZUSCHAUER *erheben einen neuen Beifallssturm, aus dem man deutlich die Worte heraushört*. Ein großartiger Komiker! – Ein unbezahlbarer Charakterkomiker!¹⁵¹

Publika je, uključujući i voditelja kazališta, oduševljena njegovim nastupom:

Sprich weiter, mein Sohn! Mir scheint, deine Parodien würden mein erlauchtes Publikum erheitern können!

DER KÖNIG *indem er mit allen Mitteln den Ernst seiner Rede hervorzuheben sucht*.

Ich bin der Herrscher! – In die Knie mit euch!

Was soll das ungebärdig tolle Lachen! –

¹⁵⁰ (ibidem: 559)

¹⁵¹ (ibidem: 563)

Durch meine Schuld zwar weiß in meinem Reich
 Kein Mensch von mir. Es schlafen meine Wachen;
 Mein tapfres Kriegsheer steht in fremdem Sold! –
 Es fehlt die höchste irdische Macht, das Gold! –
 Doch hat ein echter König je gelebt,
 Um Talerstück an Talerstück zu reihen?
 Dies Amt vertraut er gnädig dem Lakaien!
 Der Heller, dran der Schmutz der Menge klebt,
 Ward nicht geprägt, daß er die schneeigen Hände
 Der Majestät von Gottes Gnaden schände!
 DIE ZUSCHAUER *in wildes Gelächter ausbrechend*. Da capo! – Bravo! –
 Da capo!
 DER THEATERBESITZER. Dieser Mensch ist ein glänzender Satiriker!
 Ein zweiter Juvenal!¹⁵²

Pravom kralju tako bolje odgovara uloga u komediji, nego u tragediji:

DER KÖNIG *der den Felsen verlassen hat, zum ersten Theaterbesitzer*.
 Glaubt Ihr denn nicht, verehrter Meister, daß ich mich besser zum
 Tragöden als zum Komiker eigne?
 DER ERSTE THEATERBESITZER. Zum Tragöden fehlt dir jede Spur
 von Begabung; als Charakterkomiker hingegen kann es dir überhaupt nicht
 mehr schlecht ergehen in dieser Welt. Glaub mir, mein teurer Freund, ich
 kenne die Könige. Ich habe schon mit zwei Königen auf einmal zu Mittag
 gespeist! Dein Königsmonolog ist die Karikatur eines wirklichen Königs
 und muß als solche gewürdigt werden.¹⁵³

Postavši tako umjetnikom, točnije glumcem, vraća se u svoj grad gdje ga čovjek koji ga je
 lišio prijestolja vidi u kazalištu te mu, zadivljen njegovim talentom i dirnut njegovom
 izvedbom, ponudi mjesto na svom dvoru:

KÖNIG PIETRO. Ich kann einem Menschen, der sein Dasein durch
 Einsammeln von Groschen fristete, kein Staatsamt übertragen. Aber
 nimmer soll meine Königswürde mich hindern, mir den Mann, dessen
 Geistesgaben ich unter Tränen bewunderte, zum allernächsten Begleiter zu
 wählen! Dicht neben dem Thron steht ein Posten leer, den ich bis heute
 unbesetzt ließ, weil ich der Torheit keinen Platz einräumen will, wo auch
 die größte Menge von Klugheit zu gering ist. Du aber sollst diesen Posten
 einnehmen. Rechtlos und machtlos sollst du sein gegenüber dem letzten
 Bürger meines Staates! Aber deine hohe Denkungsart soll zwischen mir
 und dem Volke stehen, zwischen mir und den Räten der Krone, sie soll

¹⁵² (ibidem: 564)

¹⁵³ (ibidem: 566)

sich ungestraft zwischen mich und mein Kind drängen dürfen. So wie dein Geist dort auf der Bühne aufrecht zwischen dem Herrscher und seinen düstren Begierden stand, so soll er in meinem Innern gebieten! Ich ernenne dich zu meinem Hofnarren. – Folge mir!¹⁵⁴

Upravo se u tom govoru imenovanja kralja dvorskom ludom da iščitati sva ironija komada. U tom se govori se briše granica između grandioznosti i ništavnosti koje se prelijevaju u Pietrovim riječima. Očitovanje je to ne samo o padu kralja i rasapu morala društva, već i o položaju umjetnika u društvu. Umjetnik je tako s jedne strane moralni stup i savjest društva, a s druge strane bespomoćna dvorska luda.

Nicolo, kako je već rečeno, tek na svom položaju dvorske lude postaje svjestan kraljevske odgovornosti te dobiva moralno priznanje: „This is the climax of his career, the power which has grown out of humiliation. The fool, replacing the king, brought freedom; the license of the fool wisdom and truth.“¹⁵⁵

Nicolo je zapravo lik klauna u komadu, osobe koju nitko ne shvaća ozbiljno. Tako je Wedekind stvorio obrnutu sliku svijeta u kojem je pravi kralj luda, a mesar odnosno koljač postavljen na prijestolje. Karnevalizirana je slika svijeta od suptilno aludirane potencirana u izravnu prikazivanjem scene kirvaja (*Elendkirchweih*) na kojem Nicolo nastupa. Tako izražena karnevalska slika svijeta bit će karakteristična upravo za postmodernu (Bakhtin, kultura karnevala¹⁵⁶).

Nicola često nazivaju ludim, iako on zaista cijelo vrijeme govori istinu, tako da se čini da je svijet preokrenut naopačke, no zapravo jedino luda govori istinu. I čini se kako upravo u poniznosti i iskrenosti dvorske lude leži stvarna moć spoznaje, što nagoviješta sam Nicolo još na početku komada, u prologu. U njemu se kralj Nicolo u kostimu dvorske lude zajedno sa svojom kćeri, princezom Almom u kostimu *Hanswursta*, izravno obraća publici:

KÖNIG NICOLO. Nur kein Gelächter! Toren seid auch ihr
So blind wie ich. Gleich werd ich's euch beweisen:
[...]
Ich schwör's euch zu: Erst dann seid ihr entzündet,
So wie's bei jedem anderen Wunderding

¹⁵⁴ (ibidem: 581)

¹⁵⁵ (MacLean 1969: 32)

¹⁵⁶ Vidi (Bahtin 1978)

Im Grund besehen auf eurer Reise ging,
Wenn ihr in uns euch selber wiederfindet.
PRINZESSIN ALMA. [...]
Und doch nenn ich sofort euch zwei Gestalten,
Die unbotmäßig in euch allen walten:
Ein kleiner König und ein großer Tor.¹⁵⁷

Neminovno podsjećajući na tradicionalnu komediju iz 16. stoljeća i na Shakespeareovo geslo o cijelom svijetu kao pozornici, Nicolo i Alma nas podučavaju o dvojnosti koja čuči u svakome od nas. Tu dvojnost čine dva lika – maleni kralj i velika luda. Tako se publika ogleda u ova dva lika koja stoje pred njima – u ludi i *Hanswurstu*, a ne više u kralju i princezi. Time već na početku Wedekind potencira sudbinu tragedije koja nestaje te sklop društva u kojem su vrijednosti izvrnute, što će se i pokazati u stoljeću koje slijedi nakon 1902.

No Wedekindov Nicolo nije gubitnik koji se samosažaljeva zbog gubitka prijestolja i degradacije životnog standarda i položaja u društvu, već je Nicolo preteča Dürrenmattovog hrabrog čovjeka koji svaku ulogu koju mu život dodijeli prihvati i odigra s mirnoćom, pa, čak se može reći, i dostojanstvom, sve dok se u smrti ne potvrdi njegov stvarni identitet kada ga Pietro pokopa u kraljevskoj grobnici.

Uzevši u obzir sve navedeno, komad je moguće promatrati kao preteču Dürrenmattove tragikomedije i komedije dürrenmattovskog tipa općenito, čija će teorija biti predstavljena u poglavlju koje slijedi.

¹⁵⁷ (Wedekind 1969: 523)

2.1. Friedrich Dürrenmatt i teorija (tragi)komedije

Nebrojeno činjenica ukazuje da tragično ne ide bez komičnog. Sjetimo se izvedbi grčkih tragedija, što su se izvodile u trilogijama iza kojih bi obično slijedile satirične igre. Doduše, bile su to različite književno-kazališne vrste, ali postojale su instance gdje su se tragično i komično itekako miješali. Još kod Aristofana je komika bivala izmiješana s tragikom, a u Beču se veselo lice lakrdijaša čak i u tragedijama održalo duže nego igdje – sve do godine 1770.¹⁵⁸ U Španjolskoj je pak određeno vrijeme bila popularna tzv. “miješana igra” u kojoj je dolazilo do miješanja tragike i komike i taj se oblik posebno sviđao ljudima pa joj se i sam Lope de Vega morao prikloniti,¹⁵⁹ a bila je to česta pojava i kod Shakespearea. Sjetimo se da “već kod Euripida oprez i lukavstvo postaju načela ponašanja tragičnog junaka”¹⁶⁰

A ako bacimo pogled na suvremenu dramatiku, tvrdi Stojanović, i „ako izuzmemo Brehta, koji je otvoreno rekao da je komedija ozbiljnija od tragedije i za tretiranje bitnih problema našega doba podobnija od ove, za XX. vijek bi se moglo reći da protiče u čežnjivom iščekivanju da se tragedija pojavi.”¹⁶¹ Što će reći da nam od dramskih vrsta preostaje ili komedija ili drama u užem smislu. To se dogodilo jer „nakon smrti Boga i 'pomračenja' Čoveka, tragično kao da se razvelo od tragedije”¹⁶² ostavivši nasljeđe u novim oblicima poput farse i parodije. „Tako je Beketova 'metafizička farsa' postala naš najviši izraz tragičnog.”¹⁶³ Može li se, dakle, reći da se pod *suvremenom tragedijom* misli na Becketta, Ionescoa i sl., kako to tvrdi Stojanović¹⁶⁴?

Svaka akcija tragičnog junaka zahtijeva posljedice, a u svijetu u kojem vlada fatum i gdje je ono ljudsko suprotstavljeno božanskom, kao što je to bio antički svijet, tragična je ironija neizbježna (tako je naziva i Aristotel): Edip tako misleći da bježi od vlastite prorečene sudbine, sve je bliže njenom ostvarenju.

¹⁵⁸ (Šamšalović 1950: 551)

¹⁵⁹ (Lessing 1950: 350)

¹⁶⁰ (Stojanović 1984: 17)

¹⁶¹ (ibidem: 22)

¹⁶² (id)

¹⁶³ (id)

¹⁶⁴ (ibidem: 10)

To (osim Aristotela) smatra i Schelling: „najveća [je] zamisliva nesreća: postati krivac zbog zle sudbine, bez istinske krivice.“¹⁶⁵ Za Schellinga sukob tragedije izvire iz činjenice da se junak „mora boriti protiv zle kobi, inače nikakvog sukoba ne bi bilo,“ no i kad uvidi svoju tragičnu grešku, on mora „slobodnom voljom ispaštati i za tu – sudbinom namijenjenu – krivicu.“¹⁶⁶

O modernom junaku raspravlja i Victor Brombert u svom djelu *In Praise of Antiheroes: Figures and Themes in Modern European Literature* u kojem istražuje uzorke (anti)junaštva u književnim djelima Dostojevskog, Büchnera, Gogola, Flauberta, Itala Sveva, Maxa Frischa i Alberta Camusa. O modernom junaku kaže:

Nineteenth- and twentieth-century literature is moreover crowded with weak, ineffectual, pale, humiliated, self-doubting, inept, occasionally abject characters often afflicted with self-conscious and paralyzing irony, yet at times capable of unexpected resilience and fortitude.¹⁶⁷

Junak ili junakinja je, kaže Brombert, jedinstven, egzemplarni lik čija ga sudbina smješta na rub ljudskog iskustva te ga zapravo stavlja izvan vremena.¹⁶⁸ Posebice u zapadnoj književnosti nastaju junaci koji su gubitnici, ali pak, s druge strane, mogu posjedovati različite vrste hrabrosti koje su podobnije našem dobu i potrebama našeg društva:

Large areas of Western literature have been increasingly invaded by protagonists who fail, by a deliberate strategy of their authors, to live up to expectations still linked to memories of traditional literary or mythical heroes. Yet such protagonists are not necessarily 'failures', nor are they devoid of heroic possibilities. They may embody different kinds of courage, perhaps better in tune with our age and our needs.¹⁶⁹

Čitajući ih kao takve, možemo uočiti paralelu s onim što Dürrenmatt naziva „hrabrim ljudima“, a što ćemo objasniti u odlomcima koji slijede, tijekom detaljnije analize Dürrenmattovih *Kazališnih problema*.

¹⁶⁵ (Schelling 1984: 28)

¹⁶⁶ (ibidem: 29)

¹⁶⁷ (Brombert 1999: 2)

¹⁶⁸ (ibidem: 3)

¹⁶⁹ (ibidem: 5)

Nastali 1954., kronološki najranije od odabrane četiri dramske teorije o nestanku tragedije, *Kazališni problemi* su svojevrsna Dürrenmattova poetika tragikomedije. Uvidom u ostale Dürrenmattove kazališne eseje, koji je bio zbog prirode ovog rada neizbježan, možemo iščitati i cjelokupno Dürrenmattovo viđenje kazališta. Tako je, primjerice za Dürrenmatta, napisana drama samo nepotpuna partitura koja tek kazališnom izvedbom doživljava konkretizaciju i umjetničku vrijednost. U eseju „Sätze über das Theater“ raspravlja Dürrenmatt da se pri pisanju komada trebaju uzeti u obzir tri glavna faktora kazališnog djela: pozornica, građa i forma i oni se trebaju promatrati kao pokretni okvir unutar kojeg djeluje dramaturško promišljanje i dramaturški instinkt. Kazalište je, pak, jedinstven rezultat sustava međudjelovanja ova tri faktora u koji se potom uključuju ostali, poput umjetnosti glume.¹⁷⁰

2.1.1. Theaterprobleme, 1954.

U nekoliko riječi možemo sažeti Dürrenmatov esej *Kazališni problemi* ovako: Osim što je analizirao po njemu ključne elemente kazališnog komada (radnja, pozornica, publika, jezik), elemente komedije (dosjetka, građa, hrabri čovjek, slučajnost, najgori mogući ishod), suvremene dramske tehnike (parodija, groteska, ironija, paradoks) te pojasnio stajalište o potrebama suvremenog teatra za (tragi)komedijom, namjerno ili ne, u ovom je kratkom eseju, Dürrenmatt ujedno dao i pregled povijesti svjetskog kazališta u smislu razvoja kazališnih tekstova od antike do danas, zatim transformaciju tragičnog/komičnog junaka, kao i razvoj povijesti kazališta kao institucije pozornice i oblike u međudodnosu.

U *Kazališnim problemima* Dürrenmatt nabraja i pojašnjava koji su elementi važni za kazališni komad:

1. Radnja
2. Publika
3. Pozornica
4. Jezik

Kazališni su problemi ponajprije osvrta na stanje u tadašnjem kazalištu. Dürrenmatt raspravu započinje osvrtom na umjetnost općenito za koju kaže da zahtijeva čistoću; pri tome misli na razdiobu pojedinih grana umjetnosti, pri čemu svaki umjetnik u tadašnje, a slobodno možemo reći, i u današnjem vremenu, koje i nije tako čisto, vjeruje da je našao vlastitu, pravu čistoću.

¹⁷⁰ (Dürrenmatt *Sätze* 1985: 190)

Stoga i nastaju tolike silne teorije o čisto tragičnom, čisto komičnom, čisto kazališnom, te zaključuje u tim prvim odlomcima da ne želi biti etiketiran kao pripadnik određenog pravca od strane književne kritike. Također pojašnjava da za njega pozornica ne predstavlja područje na kojem će teoretizirati, iznositi svoje svjetonazore, već instrument čije će mogućnosti istražiti i kojima će se moći poigrati: „Die Bühne stellt für mich nicht ein Feld für Theorien, Weltanschauungen und Aussagen, sondern ein Instrument dar, dessen Möglichkeiten ich zu kennen versuche, indem ich damit spiele.“¹⁷¹ Unatoč nastojanju da se distancira od iznošenja još jedne teorije drame i kazališta, Dürrenmatt nam donosi svoje cjelokupno viđenje kazališta, njegove svrhe, uloge dramatičara i glavnih sastavnica kazališnog komada te faktora njegova uspjeha.

U međuodnos Dürrenmatt najprije stavlja znanost i umjetnost – književnu kritiku i pisca. Za književnog je teoretičara drama objekt istraživanja, dok za dramatičara, drama nikada ne može biti nešto objektivno ili od njega razdvojivo, jer znanost zanima samo rezultat, dok pisac ne može zaboraviti sve one procese koji su ga do tog rezultata doveli. Stoga postoji opasnost da se književna teorija kao znanost previše veže uz zakone, koji to zapravo i nisu. Pri tome Dürrenmatt misli na zakone kao što su promjerice Aristotelova tri jedinstva proistekla iz antičke tragedije. Tu on vidi pogrešku koju čine klasičari kada se slijepo drže pravila tri jedinstva. Naime, nisu pravila tri jedinstva učinila grčku tragediju mogućom, već je ona iznjedrila njih. Tako se može zaključiti da Dürrenmattova poetika nije preskriptivna, već deskriptivna, ona treba odgovarati vremenu u kojem nastaje drama koju poetika opisuje. U antici je bilo bez problema moguće koncentrirati radnju da se pridržava jedinstva vremena zbog poznatosti građe. Mitovi na kojima su se temeljile tragedije su bili poznati i nije trebalo dodatno objašnjavati pred-priču. „Die Bühnenhandlung konzentriert ein Geschehen, je mehr sie der Einheit des Aristoteles entspricht; um so wichtiger wird daher die Vorgeschichte, hält man an der Einheit des Aristoteles fest.“¹⁷²

Ovime dolazimo do prvog važnog elementa kazališnog komada, a to je radnja. Radnja gledatelju može biti poznata ili nepoznata. Što je ona gledatelju ili čitatelju nepoznatija, dramatičar mora biti vještiji u njenom izlaganju, u razvoju ekspozicije. Grčka je tragedija živjela na temelju mogućnosti da se radnja ne izmišlja, već da se građa uzima iz svima

¹⁷¹ (Dürrenmatt *Theaterprobleme* 1985: 32)

¹⁷² (ibidem: 35)

poznatog mita. Tako dramatičar nije morao pridavati toliku važnost iznošenju zapleta, jer je on već bio poznat, već se u potpunosti mogao posvetiti *načinu* iznošenja radnje, odnosno *formi*. Publika je, dakle, znala što će se dogoditi i zanimljivije im je bilo promatrati na koji će način tragičar pristupiti obradi građe. Iz tog su razloga Aristotelova jedinstva bila moguća. Onog trena kad je kazalište iskoračilo iz mitskog, religioznog i općepoznatog, izostaju i Aristotelova jedinstva, jer gledatelj više pažnje mora obratiti na radnju, nego na način obrade građe, jer ne zna što se događa u djelu; ne postoji element upoznatosti s građom. Autor mora objasniti i pred-priču, ali i ponuditi dramski impuls i razvoj radnje na pozornici. Odmakom od korištenja općepoznate građe za gradnju dramske radnje i zakon o tri jedinstva *može* pasti. Tako će se dogoditi da „was einmal eine Regel war, wird nun eine Ausnahme, ein Fall der immer wieder eintreten kann.“¹⁷³ To znači da Aristotelova pravila o jedinstvu nisu zastarjela, jer umjesto pred-priče (*Vorgeschichte*), odnosno mita dolazi dramska situacija: „An Stelle der Vorgeschichte dominiert die Situation, wodurch die Einheit wieder möglich wird.“¹⁷⁴

Radnju Dürrenmatt gradi, kako ćemo vidjeti, od pet elementa: junak (hrabar čovjek), građa, dosjetka, slučajnost i najgori mogući ishod, a te ćemo dijelove pobliže analizirati u kasnijim poglavljima.

Sljedeći važan faktor u drami je publika. Kazalište bez publike nije moguće – ono se realizira jedino neposrednošću izvedbe pred publikom – tako da se i drama realizira jedino njenim postavljanjem na pozornicu, a samim tiskanjem u obliku knjige gubi svoju autentičnost kao vrsta umjetnosti koja je sinergija gotovo svih osjetila. Drama treba stoga težiti neposrednosti između publike i pozornice koja se ostvaruje u kazalištu.

Publika je različita, i ovisno o situaciji u kojoj se nalazi, različito shvaća kazalište. Pod političkim pritiskom je ona ujedinjena te će u kazališnom komadu dešifrirati i najskriveniji politički protest ili aluziju na vladajuće. Takvoj je publici kazalište prirodno mjesto opozicije. S druge pak strane, Dürrenmatt kaže „kod nas na Zapadu“, kazalište pokušava biti političko, a publika se ne nalazi pod političkim pritiskom i ne čini jedinstvo, već različito mnoštvo (*Vielheit*), u kojima intendant, režiseri, pa čak i autori vide reakcionare, iako je njih možda samo veoma malen broj. Bez obzira na to o kakvoj se publici radi, jedino publika odlučuje o uspjehu ili neuspjehu pojedinog komada – to je dramaturgija publike (*Dramaturgie des*

¹⁷³ (ibidem: 36)

¹⁷⁴ (id)

Publikums).¹⁷⁵ Zadatak je dramatičara, pridobiti publiku da posluša i pogleda kazališni komad, pa makar to bilo trikom, varkom (komedijom). Unutar ovog poglavlja, Dürrenmatt pojašnjava i svoju definiciju dramaturgije užasa (*Dramaturgie der Grausamkeit*) koja paradoksalno nastaje kada u publici izazove smijeh scenom eksplicitnog nasilja na sceni. Kroz prisutnost glumca na sceni, slika odrubljivanja glave postaje samo simbolična, i u najčešćem slučaju neugodna – upravo zato jer je očito odglumljena (za razliku od primjerice filma gdje djeluje posve uvjerljivo). Takvu kazališnu scenu spašava samo element komike, primjerice:

Auf der Bühne wirkt, im Gegensatz zum Film, ein abgehauener Kopf als Attrappe, weil er eine Attrappe ist. Die Szene war nur zu lösen, indem der Bastard den Kopf des Österreichers in eine Suppenschlüssel versenkte. Die Zuschauer begannen zu lachen, und durch ihr Lachen stellten sie paradoxerweise die notwendige Grausamkeit der Szene selber her.¹⁷⁶

Na pitanje pak što je danas kazalište, Dürrenmatt nudi dva odgovora. S jedne strane je današnje kazalište muzej u kojem se prikazuju umjetnička blaga prethodnih epoha kazališta, dok je s druge strane kazalište postalo područje eksperimenata. Kazalište promatrano kao muzej prikazuje komade iz prethodnih velikih kazališnih epoha koje se međusobno razlikuju stilovima. U takvim su kazalištima glumci samo službenici koji skaču iz stila u stil – iz baroka u klasiku, pa u naturalizam, no takva kazališta spašava konvencija o kanoniziranosti tekstova.¹⁷⁷ S druge pak strane, kao područje za eksperimentiranje, kazalište je toliko otvoreno u današnje vrijeme da svaki kazališni komad autora stavlja pred nove zadatke i nove stilove: „Es gibt keinen Stil mehr, sondern nur noch Stile, ein Satz, der die Situation der heutigen Kunst überhaupt kennzeichnet, denn sie besteht aus Experimenten und nichts anderem, wie die heutige Welt selbst.“¹⁷⁸ Tako možemo reći da svaki suvremeni autor ima svoj vlastiti stil, a današnja dramaturgija mora istražiti mogućnosti pozornice; današnja je dramaturgija dramaturgija eksperimenta.¹⁷⁹

Sljedeći važan element kazališnog komada je pozornica odnosno prikaz mjesta koje ona treba predstavljati. Za nju Dürrenmatt kaže da je dovoljno samo potaknuti maštu gledatelja i nije

¹⁷⁵ (Dürrenmatt *Dramaturgie des Publikums* 1985: 171)

¹⁷⁶ (id)

¹⁷⁷ (Dürrenmatt *Theaterprobleme* 1985: 40f)

¹⁷⁸ (ibidem: 41f)

¹⁷⁹ (ibidem: 42)

bitno gdje i kada se komad događa: „Die Phantasie des Zuschauers braucht nur leichte Unterstützung. Das Bühnenbild will andeuten, bedeuten, verdichten, nicht schildern.“¹⁸⁰ Dürrenmatt stoga hvali minimalizam scenografije kakav je imao Thornton Wilder u *Našem gradu* i u komadu *Za dlaku*, gdje je potpuno nebitno gdje i kad se radnja odvija, te da se *pomoću* pozornice piše odnosno pjeva drama. To se postiže postupkom *Entstofflichung des Bühnenbilders* i *Entstofflichung des dramatischen Ortes*¹⁸¹, što znači, pozornica i scenografija se lišavaju obilježja specifičnog mjesta i vremena i prikazuju univerzalno mjesto i s vremenom istodobno. Tako Dürrenmatt primjerice u drevnom Babilonu kako bi pokazao zbivanje radnje u velegradu, na ulice smješta moderne ulične svjetiljke (tako parodira velegrad¹⁸²), ili pak u sobi u *Die Ehe des Herrn Mississippi* postavlja scenu tako da se kroz jedan prozor vidi sjeverni krajolik s gotičkom katedralom, a kroz drugi južni krajolik s čempresima i antičkim ruševinama. U komadu *Der Blinde* pak gledatelj vidi scenu uništenog dvorca, dok lik slijepca dvorac sebi predložuje nedirnutim.

S vremenom i mjestom se, dakle, može manipulirati. Kao i Lessing, smatra i Dürrenmatt da Aristotel nije strogo propisao tri jedinstva, a stari su Grci tom zakonu došli najbliže izjednačivši vremensko trajanje izvedbe tragedije trajanju njene radnje. Problem pri tome uzrokuju radnje koje se primjerice događaju paralelno jedna s drugom i koje se ne mogu dovoljno zgusnuti da bi bile prikazane u razumnom roku ili pak traju prekratko da bi rezultirale dramskim impulsom. Stoga dramatičar mora imati tu slobodu prilagodbe vremena, uvođenja pauze i prijelaza, što se postiže pomoću zastora, zvučnim kulisama, uvođenjem kora ili pak izravnim obraćanjem glumca publici, što naziva epskim teatrom jer glumčev govor publici poprima efekte epike, a zanimljivo je da tu svrstava i Wilderov *Naš grad*.

Spomenuvši epiku i obraćanje glumca publici, Dürrenmatt potom objašnjava element riječi i jezika u suvremenom kazalištu. Dramski je lik čovjek koji govori i to je njegovo ograničenje: „Der Mensch des Dramas ist ein redender Mensch, das ist seine Einschränkung, und die Handlung ist dazu da, den Menschen zu einer besonderen Rede zu zwingen. Die Handlung ist

¹⁸⁰ (ibidem: 44)

¹⁸¹ (id)

¹⁸² (ibidem: 46f)

der Tiegel, in welchem der Mensch Wort wird, Wort werden muß.“¹⁸³ To govori kako je zadatak dramatičara smjestiti dramski lik u radnju, u situaciju, koja će ga navesti da progovori, a ta situacija mora sadržavati određenu napetost kako bi nastao dramski dijalog. Svoju tvrdnju potkrepljuje zanimljivim primjerom o dva sugovornika koji sjede uz dvije šalice kave. U takvoj situaciji nema ništa dramatično. No, kada gledatelj zna da se u te dvije šalice nalazi otrov koji su si sugovornici međusobno podmetnuli u napitak, tada nastaje mogućnost za razvoj dramske situacije koja se kroz njihov dijalog ostvaruje. Nadalje, jezik se mora razvijati sukladno situaciji ili se pak mijenjati zajedno s likom odnosno obilježavati njegov karakter. Za primjer navodi lik anđela u komadu *Ein Engel kommt nach Babylon* u kojem raste Anđelova oduševljenost planetom Zemljom do te mjere da preraste u himnu, a u istom komadu je prosjaku Akkiju atribuirao arapsku sklonost ka fabuliranju i igri riječima tako što njegov lik govori u obliku *Makama*.¹⁸⁴ Da zaključimo, jezik je kao dramski element od tolike važnosti za Dürrenmatta. Stoga on zahtijeva da se u trenucima likovi pretočuju u sam jezik, gubeći svoju tjelesnost: „das hat ein Bühnenschriftsteller immer anzustreben: daß es in seinem Theater Momente gibt, in denen die Gestalten, die er schreibt, Sprache werden und nichts anderes.“¹⁸⁵ Element je to postmodernog teatra kakav će u tek Hans-Thies Lehmann opisati u djelu *Postdramsko kazalište*. Još je to jedan dokaz da je postmoderna u europskom kazalištu započela puno ranije nego u prozi.

Sva ova dosad četiri nabrojena elementa za Dürrenmatta predstavljaju ključne dijelove koji čine ono što on naziva 'dramski zanat' (*dramatisches Handwerk*): „Mit diesem Handwerk nun, das es nicht gibt, machen wir uns daran, einen bestimmten Stoff darzustellen. Er weist meistens einen Mittelpunkt auf, den Helden.“¹⁸⁶

2.1.1.1. Elementi (tragi)komedije

Promotrimo sada glavne elemente koji čine Dürrenmattovu komediju:

1. Junak (*der mutige Mensch*)
2. Građa (*Stoff*)

¹⁸³ (ibidem: 51)

¹⁸⁴ Arapski prozni oblik koji sadrži rime.

¹⁸⁵ (ibidem: 54)

¹⁸⁶ (ibidem: 57)

3. Dosjetka (*Einfall*)
4. Slučajnost (*Zufall*)
5. Najgori mogući ishod (*die schlimmstmögliche Wendung*)

U završnom je citatu prethodnog odlomka kao središte dramskog zanata naveden junak, pa krenimo od njega. Tragični junak mora imati sljedeće karakteristike:

Er muß fähig sein, unser Mitleid zu erwecken. Seine Schuld und seine Unschuld, seine Tugenden und seine Laster müssen aufs angenehmste und exakteste gemischt und dosiert nach bestimmten Regeln erscheinen, derart etwa, daß, wähle ich zum Helden einen Bösewicht, ich ihm zur Bosheit eine gleich große Menge Geist beimengen muß, eine Regel, die bewirkte, daß in der deutschen Literatur die sympathischste Theatergestalt gleich der Teufel wurde. Das ist so geblieben. Geändert hat sich nur die soziale Stellung dessen, der unser Mitleid erweckt.¹⁸⁷

Tijekom povijesti tragični je junak imao obilježja istodobno i krivnje i nedužnosti, i vrlina i mana, a mijenjao se samo njegov socijalni status. Od plemića u antičkoj i elizabtenaskoj tragediji u kojima je publika vidjela junake iz višeg socijalnog položaja, preko njemačke građanske tragedije Lessinga i Schillera u kojima je publika vidjela samu sebe kao junaka koji pati na pozornici, pa sve do Büchnerova Woyzecka, primitivnog proletarca koji je vjerojatno u životu postigao manje nego prosječni posjetitelj kazališta, ali u kojem bi publika svejedno trebala vidjeti sebe i s njim se poistovjetiti.¹⁸⁸

Prvi koji je ogolio (*entstofflicht*) čovjeka na pozornici, tvrdi Dürrenmatt, bio je Pirandello. To mu je uspjelo razlaganjem čovjekove nutrine na pozornici, čime je prikazao nutrinu svijeta.¹⁸⁹ Razdioba na tragične i komične junake je postojala oduvijek – kraljevi i vladari su junaci tragedije, dok su seljaci i prosjaci, radnici junaci komedije, no u razvoju tragičnog junaka kroz stoljeća su se pojavile crte komičnog, dok se komični junak sve više počeo približavati sferi tragičnog: „So zeigt sich denn in der Entwicklung des tragischen Helden eine Hinwendung zur Komödie. Das gleiche läßt sich beim Narren nachweisen, der immer mehr zur tragischen Figur wird.“¹⁹⁰

¹⁸⁷ (id)

¹⁸⁸ (ibidem: 57f)

¹⁸⁹ (ibidem: 58)

¹⁹⁰ (id)

Grčko je kazalište bilo statično i stilizirano. Tragični je glumac nosio tragičnu masku, komični glumac pak komičnu, te nije bilo mjesta varijabilnosti ili pak prostora za razvoj junaka ili pak promjenu njegovih osobina tijekom izvedbe. Oni su zbog tih maski i koturni bili apstrahirani, nečovječni. Tek skidanjem maski koje su predstavljale ograničavajući faktor, kazalište izlazi iz sfere kultnog, a likovi postaju čovječni, podatni za modeliranje po volji autora. U suvremeno je doba to dovedeno do krajnjih granica.

Tako jedno od temeljnih pitanja *Kazališnih problema* postaje kako na pozornici adekvatno prikazati svu oprečnost suvremenog svijeta koji je utjelovljen u liku junaka: „Der Held eines Theaterstückes treibt nicht nur eine Handlung vorwärts oder erleidet ein bestimmtes Schicksal, sondern stellt auch eine Welt dar.“¹⁹¹ Dürrenmatt zaključuje da je to nemoguće kroz klasični teatar, a još manje pomoću tradicionalne tragedije, iz primjerice Schillerova pera. Razlog tome vidi u tipu današnjeg lika tj. junaka, u obliku današnje vlasti, države i društvenog uređenja:

Die heutige Welt, wie sie uns erscheint, läßt sich dagegen schwerlich in der Form des geschichtlichen Dramas Schillers bewältigen, allein aus dem Gründe, weil wir keine tragischen Helden, sondern nur Tragödien vorfinden, die von Weltmetzgern inszeniert und von Hackmaschinen ausgeführt werden. Aus Hitler und Stalin lassen sich keine Wallensteine mehr machen. Ihre Macht ist so riesenhaft, daß sie selber nur noch zufällige, äußere Ausdrucksformen dieser Macht sind, beliebig zu ersetzen, und das Unglück, das man besonders mit dem ersten und ziemlich mit dem zweiten verbindet, ist zu weitverzweigt, zu verworren, zu grausam, zu mechanisch geworden und oft einfach auch allzu sinnlos. Die Macht Wallensteins ist eine noch sichtbare Macht, die heutige Macht ist nur zum kleinsten Teil sichtbar, wie bei einem Eisberg ist der größte Teil im Gesichtslosen, Abstrakten versunken. [...] Der heutige Staat ist jedoch unüberschaubar, anonym, bürokratisch geworden [...] Die echten Repräsentanten fehlen, und die tragischen Helden sind ohne Namen. Mit einem kleinen Schieber, mit einem Kanzlisten, mit einem Polizisten läßt sich die heutige Welt besser wiedergeben als mit einem Bundeskanzler. Die Kunst dringt nur noch bis zu den Opfern vor, dringt sie überhaupt zu Menschen, die Mächtigen erreicht sie nicht mehr. Kreons Sekretäre erledigen den Fall Antigone.¹⁹²

Tragični junak nije danas moguć jer je vlast/država izgubila svoj lik (*Gestalt*), birokratizirana je do iznemoglosti i nema pojedinca koji bi se istakao u bezličnoj masi. Vlast, odnosno moć je vidljiva samo tamo gdje eksplodira – u nasilju:

¹⁹¹ (id)

¹⁹² (ibidem: 59f)

Sichtbar, Gestalt wird die heutige Macht nur etwa da, wo sie explodiert, in der Atombombe, in diesem wundervollen Pilz, der da aufsteigt und sich ausbreitet, makellos wie die Sonne, bei dem Massenmord und Schönheit eins werden. Die Atombombe kann man nicht mehr darstellen, seit man sie herstellen kann. Vor ihr versagt jede Kunst als eine Schöpfung des Menschen, weil sie selbst eine Schöpfung des Menschen ist. Zwei Spiegel, die sich ineinander spiegeln, bleiben leer.¹⁹³

Tragičnog junaka danas više nemamo jer ga možemo stvoriti, producirati, proizvesti – masovnim medijima. Kao što masovno možemo proizvesti atomske bombe za masovno uništenje, koje je postalo stvarnost, tako nemamo potrebe za stvaranjem lika tragičnog junaka, jer smo izgubili ideale. U današnjem svijetu postoje samo žrtve i moćnici. Kod žrtava ono privatno djeluje tragično, jer mali ljudi nemaju ništa osim tog privatnog, osobnog. S druge strane, kod moćnika prikaz privatnog djeluje komično, jer učinci njihove politike na globalnoj razini čine njihove osobne brige i probleme besmislenima, a još gore kada njihovi privatni problemi imaju političke posljedice. Znamo da kroz tragediju proživljavamo katarzu, dok se smijati možemo samo onome od čega se možemo distancirati, odmaknuti: „Die Tragödie will ergreifen, die Komödie uns zum Lachen bringen. Ergreifen kann uns nur etwas, mit dem wir uns identifizieren vermögen in irgendeiner Weise, das uns angeht; lachen können wir nur über etwas, wovon wir uns distanzieren.“¹⁹⁴ A distancirati se možemo, primjerice od lika klauna, jer je klaun od čovjeka distanciran, on je nečovječan. Iz toga za Dürrenmatta proizlazi da je tragično čovječno, a komično nečovječno.¹⁹⁵

Teatar nije svijet i nije stvarnost. Teatar predstavlja svijet i igranu stvarnost; on nije iluzija, već je glumljena iluzija; on je svjesna imitacija čovječje stvarnosti; teatar ne može dokazati, već eventualno ilustrirati i kao takav se može upotrijebiti kao instrument ideologije, alegorije ili pak politike.¹⁹⁶ Sličan stav kao i Dürrenmatt, da tragika i komika mogu ići zajedno te da tako stvaraju dramu izvorne moći, ima i Ionesco.¹⁹⁷ I takva je drama pradrma, prakazalište, kakvo danas više ne postoji – izravno, neknjiževno. Jedini ostatak takvog prakazališta nalazimo u liku klauna, koji za Dürrenmatta predstavlja iskonski teatar, koji ponovno

¹⁹³ (ibidem: 60)

¹⁹⁴ (Dürrenmatt *Zwei Dramaturgien?* 1985: 148)

¹⁹⁵ (id)

¹⁹⁶ (Dürrenmatt *Aspekte des dramaturgischen Denkens* 1985: 114)

¹⁹⁷ (ibidem: 115)

aktualizira primjerice Charlie Chaplin. Takva se dramatika razvija iz situacije i realizira kroz situacijsku komiku, a takvi klaunovi bez maski nastupaju u djelima Becketta i Ionescoa. No, za razliku od Becketta i Ionescoa, Dürrenmatt smatra svijet grotesknim, ali ne i apsurdnim¹⁹⁸: „Ich bin ein Autor des Grotesken, aber nicht des Absurden; das Absurde habe ich nicht gern, weil es heißt – sinnlos. Ich empfinde diese Welt als grotesk, aber nicht als absurd. Ein großer Unterschied.“¹⁹⁹ Kao definiciju razlike između grotesknog i apsurdnog kako ih vidi Dürrenmatt, može se uzeti definicija Karla Guthkea: „das Groteske ist primär eine ästhetische Kategorie, das Absurde eine weltanschauliche.“²⁰⁰

Iako i Dürrenmatt priznaje kategoriju pojedinca (kao i Kierkegaard) koji je gubitnik u pokušajima rješavanja problema („Jeder Versuch eines Einzelnen, für sich zu lösen was alle angeht, muß scheitern“²⁰¹), Beckettovi i Ionescovi su junaci nastali nezaustavljivim socijalnim srozavanjem polubogova i kraljeva preko građanskih junaka sve do likova sa samog dna, koji se nalaze u bezizlaznoj situaciji (Vladimir, Estragon, Woyzeck). Oni su postali paralele pojmu pojedinca koji od svemoćnog, idealističkog, romantičnog „ja“ propada u nesretnika koji bez igdje ikoga i ičega biva prepušten sudbini, bogu/bogovima, trenutku, reduciran na голу egzistenciju.²⁰² To je pojava u takozvanoj dramaturgiji pojedinca (*Dramaturgie vom Einzelnen her*) u kojoj je pojedinac lišen karaktera, društvene funkcije, unutarnjeg „ja“, čini bezličnu masu. Za razliku od junaka, pojedinac (*der Einzelne*) je „ebensowenig eine Realität, wie der Clown, er ist eine Konzeption, eine Idee des bewußten oder unbewußten Existentialismus, während ein 'Held' noch zum Mobiliar gehört, das der soziale Realismus aus der gutbürgerlichen Wohnung hinüberzügelte.“²⁰³

Onaj koga Dürrenmatt prikazuje kao klaunove među ljudima su moćnici – polubogovi, junaci, vladari, što ćemo i dokazati u analizama korpusa, a vidjet ćemo da taj trend postoji i kod ostalih dramatičara 20. stoljeća čija ćemo djela analizirati. Dürrenmatt kaže:

¹⁹⁸ Unatoč tome, mnogi ga, uključujući i Hans-Thiesa Lehmann, smještaju u autore teatra apsurd. Vidi (Lehmann 2004: 68)

¹⁹⁹ (Dürrenmatt, *Im Bann der 'Stoffe'* 1996: 229)

²⁰⁰ (Guthke 1968: 80)

²⁰¹ (Dürrenmatt *Die Physiker* 1985: 93)

²⁰² (Dürrenmatt *Aspekte* 1985: 116)

²⁰³ (ibidem: 117)

Doch die Mächtigen sind die Clowns unter den Menschen, wenn auch die schrecklichen Clowns: durch ihre Macht sind sie von den Menschen und damit von ihren Opfern distanziert, getrennt, unmenschlich. Der Königsmantel ist das erhabendste Clownkostüm, das wir kennen. Darum ist die Einsamkeit König Philipps komisch und nicht tragisch, und darum ist das Unternehmen des Don Carlos, mit einem Clown die Welt zum Besseren zu wenden, eine Posse und nicht eine Tragödie.²⁰⁴

Zato Dürrenmatt odijeva vladare u svojim komadima u odijela klauna i stavlja ih u situacije u kojima im se smijemo. Kako nitko nije nedužan i postoji kolektivna krivnja, smijemo se i žrtvama:

Denn der Mensch muß sich erst bewußt werden, daß er ein Opfer ist. Der Mensch ist nicht frei, er sollte frei sein, ein Unterschied, und es gibt nur ein sinnvolles Handeln: jenes auf diese Freiheit hin. Auch die Opfer sind „komisch“, weil es unmenschlich ist, Opfer sein zu müssen, weil die Opfer, dadurch, daß sie Opfer sind, von dem getrennt sind, was sie sein können: Menschen. Darum gibt es heute vielleicht doch nur eine Dramaturgie: jene der Komödie. Leider.²⁰⁵

Lik klauna se, osim od pojedinca, također razlikuje i od Dürrenmattova poimanja 'hrabrog čovjeka': stoji mu nasuprot. „Der Blinde, Romulus, Übelohe, Akki sind mutige Menschen. Die verlorene Weltordnung wird in ihrer Brust wieder hergestellt, das Allgemeine entgeht meinem Zugriff.“²⁰⁶ Za razliku od klauna, ti hrabri ljudi su individualci koji se čak i u trenutku raspadanja svog svijeta suprotstavljaju katastrofalnim posljedicama i djeluju mudro, humano. Takvi su još primjerice i Möbius i Ill. Svijet, a time i pozornica i kazalište, su strašni, kaotični, no pred njima se ne treba predati. Takve osobine čine hrabrog čovjeka:

Gewiß, wer das Sinnlose, das Hoffnungslose dieser Welt sieht, kann verzweifeln, doch ist diese Verzweiflung nicht eine Folge dieser Welt, sondern eine Antwort, die man auf diese Welt gibt, und eine andere Antwort wäre das Nichtverzweifeln, der Entschluß etwa, die Welt zu bestehen, in der wir oft leben wie Gulliver unter den Riesen. Auch der nimmt Distanz, auch der tritt einen Schritt zurück, der seinen Gegner einschätzen will, der sich bereit macht, mit ihm zu kämpfen oder ihm zu

²⁰⁴ (Dürrenmatt *Zwei Dramaturgien?* 1985: 148)

²⁰⁵ (ibidem: 149)

²⁰⁶ (Dürrenmatt *Theaterprobleme* 1985: 63)

entgehen. Es ist immer noch möglich, den mutigen Menschen zu zeigen.
207

Osim hrabrog čovjeka, u komediji je, kako smo već spomenuli, važna dosjetka (*Einfall*)²⁰⁸. Ona je bila već i obilježje stare antičke komedije kod Aristofana. Dosjetka je ono što razlikuje komediju od tragedije. Antička tragedija nije imala potrebe za dosjetkama jer je baratala općepoznatim mitovima, što je bio preduvjet za stvaranje patetično-pjesničkog (tragičnog).²⁰⁹ No, komedija je baratala izmišljenom, alegorijski prikrivenom građom iz komediografove sadašnjosti te tu sadašnjost kroz dosjetku transformirala u komično: „Diese Komödien sind Eingriffe in die Wirklichkeit, denn die Personen, mit denen sie spielen und die sie auftreten lassen, sind keine abstrakten, vielmehr gerade die konkretesten, die Staatsmänner, Philosophen, Dichter und Feldherren der damaligen Zeit.“²¹⁰ Kako je tragedija počivala na poznatom mitu, ona je doista predstavljala kazališnu umjetnost koja imitira. Uporabom dosjetke u komediji, kazališna umjetnost po prvi puta postaje umjetnost koja prikazuje i sama stvara svoje mitove.

Kroz dosjetku se publika preobražava u masu koju je moguće zavesti i prevariti da posluša stvari koje drugačije ne bi poželjela čuti: „Der Einfall verwandelt die Menge der Theaterbesucher besonders leicht in eine Masse, die nun angegriffen, verführt, überlistet werden kann, sich Dinge anzuhören, die sie sich sonst nicht so leicht anhören würde.“²¹¹ Novija antička komedija ne sadrži dosjetke i nije komedija društva jer u nju ulaze tipovi, a ne konkretne ličnosti, čime se ona bliži tragediji:

Sie ist nicht die Komödie der Gesellschaft, sondern die Komödie in der Gesellschaft, nicht politisch, sondern unpolitisch. In ihren Mittelpunkt treten nicht mehr bestimmte Persönlichkeiten des täglichen Lebens, sondern bestimmte Typen: die Kupplerin, der dumme Bauer, die Witwe,

²⁰⁷ (id)

²⁰⁸ Vlado Obad zaključuje da je prijevod riječi *Einfall* jednostavno nedostatan ako se prevede s rječju 'dosjetka' jer prerasta temeljno značenje tog pojma, pa nudi sljedeće objašnjenje: „Opisno bi se [pojam] mogao objasniti kao neočekivani, humoristički akcentuiran događaj koji mijenja dotadašnji tok radnje. [...] 'Einfall' bi ipak najjednostavnije, ali i najtočnije mogli protumačiti kao dramsko uobličavanje slučajnosti.“ Vidi: (Obad 1982: 225f)

²⁰⁹ (Dürrenmatt *Anmerkung zur Komödie* 1985: 20)

²¹⁰ (ibidem: 21)

²¹¹ (Dürrenmatt *Theaterprobleme* 1985: 64)

der Geizige, der großsprecherische Soldat. Ihre Technik ist jener der Tragödie angenähert.²¹²

No, vratimo se starijoj antičkoj komediji koja sadrži dosjetku. Nažalost, ona je bila previše politička, da ne bi o politici ovisila, a s druge strane previše prosta da bi opstala i zadržala svoje mjesto u estetici. Na vrhuncu svoje slave, nestala je sa svjetske pozornice. U stoljećima koja su slijedila puno kasnije, pojavile su se mješavine starije i novije antičke komedije u djelima Shakespearea, Gozzija, Raimunda, Nestroya i Kleista, kao izraz posljednje duhovne slobode. S druge strane, stara antička komedija ima svoje sljedbenike kod Nijemaca Wedekinda, Brechta i Karla Krausa, a u Francuskoj kod Rabelaisa i Giraudoux, a posebice u romanima Swifta i Cervantesa, jer se u njima dosjetke koje mijenjaju stvarnost uzdižu na razinu groteske.²¹³ Kako dosjetka čini komediju, komedija je dramska vrsta koja čini klopku za publiku i privlači je u kazalište. Dosjetka kao stilsko sredstvo koje je koristio već i sam Aristofan, pretvara sadašnjost u komično, a time i u vidljivo, prepoznatljivo. To znači da se misaona dosjetka autora zbog svoje iznenadnosti i neočekivanosti preobražava iz nevjerojatnosti u slučajnost (*Zufall*). Slučajnost nastaje umjesto božanskog fatuma koji je karakterističan za tragediju te služi razotkrivanju onog grotesknog u ljudskim planovima. Pomoću dosjetke Dürrenmatt izbjegava identifikaciju publike s događajima na pozornici, slično kao i Brecht koji to postiže V-efektom. Obojica, dakle, smatraju da se gledatelj ne treba poistovjećivati s tim što gleda, već da se treba od toga udaljiti. Kod Brechta to dovodi do poučavanja publike kroz *Lehrstück*, dok kod Dürrenmatta distanca koju stvara komedija dovodi do sposobnosti sagledavanja inače nepregledne stvarnosti.

Tako dolazimo do ključne teze Dürrenmattove poetike: tragedija, što nužno ne uključuje i sam pojam *tragično*, danas nije moguća. Moguća je samo prava komedija kao kazališni oblik koji adekvatno zrcali naš svijet. Objasnimo.

Zadatak dramatike jest stvoriti *konkretno, Gestalt*. To može samo komedija jer pretpostavlja svijet u nastajanju, u kaosu, nesređen (*ungestaltete*) svijet²¹⁴, za razliku od tragedije koja pretpostavlja strogo uređen svijet. Naš je onaj prvoopisani – svijet u raspadanju, pa ga stoga bolje predočuje komedija.

²¹² (Dürrenmatt *Anmerkung, zur Komödie* 1985: 22)

²¹³ (ibidem: 23f)

²¹⁴ Takvim svijet opisuje i u svojoj dramaturgiji labirinta. Vidi (Dürrenmatt 1981)

Tragedija premošćuje odmak, kaže Dürrenmatt, utoliko što primjerice Atenjanima davnu mitsku prošlost prikazuje kao sadašnjost. S druge pak strane, komedija taj odmak stvara,²¹⁵ jer se odvija u sadašnjosti. Tako *Zeitstück* (komad o suvremenosti) može biti samo aristofanovska komedija. Kao primjer prakomedije, Dürrenmatt navodi prosti vic. Predmet prostog vica je spolnost, čime predmet vica postaje bezobličnost (*gestaltlos*) i u svojoj realizaciji pronalazi svoj oblik:

Die Zote ist darum eine Urkomödie, ein Transponieren des Geschlechtlichen auf die Ebene des Komischen, die einzige Möglichkeit, die es heute gibt, anständig darüber zu reden, seit die Van de Veldes hochgekommen sind. In der Zote wird deutlich, daß das Komische darin besteht, das Gestaltlose zu gestalten, das Chaotische zu formen.²¹⁶

Komedija i tragedija su pojmovi forme, dramaturški posupci, načini ponašanja, estetske figure: „Die Tragödie und die Komödie sind Formbegriffe, dramaturgische Verhaltensweisen, fingierte Figuren des Ästhetik, die Gleiches zu umschreiben vermögen. Nur die Bedingungen sind anders, unter denen sie entstehen.“²¹⁷ No, Dürrenmatt tvrdi da komično nije jedini oblik današnje drame, kao što ni tragično nije u potpunosti nemoguće, pogotovo što ga možemo izraziti kroz komediju.

Die Tragödie setzt Schuld, Not, Maß, Übersicht, Verantwortung voraus. In der Wurstelei unseres Jahrhunderts, in diesem Kehraus der weißen Rasse, gibt es keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichen mehr. Alle können nichts dafür und haben es nicht gewollt. Es geht wirklich ohne jeden. Alles wird mitgerissen und bleibt in irgendeinem Rechen hängen. Wir sind zu kollektiv schuldig, zu kollektiv gebettet in die Sünden unserer Väter und Vorväter. Wir sind nur noch Kindeskind. Das ist unser Pech, nicht unsere Schuld: Schuld gibt es nur noch als persönliche Leistung, als religiöse Tat. Uns kommt nur noch die Komödie bei. Unsere Welt hat ebenso zur Groteske geführt wie zur Atombombe, wie ja die apokalyptischen Bilder des Hieronymus Bosch auch grotesk sind. Doch das Groteske ist nur ein sinnlicher Ausdruck, ein sinnliches Paradox, die Gestalt nämlich einer Ungestalt, das Gesicht einer gesichtslosen Welt, und genau so wie unser Denken ohne den Begriff des Paradoxen nicht mehr auszukommen scheint, so auch die Kunst, unsere Welt, die nur noch ist, weil die Atombombe existiert: aus Furcht vor ihr.²¹⁸

²¹⁵ (Dürrenmatt *Theaterprobleme* 9185: 61)

²¹⁶ (ibidem: 61)

²¹⁷ (ibidem: 62)

²¹⁸ (id)

Tragedija zahtijeva krivnju i odgovornost, čega je u današnjem svijetu nestalo, zajedno s pravim junacima. Ostala je samo kolektivna, anonimna krivnja. Ono tragično se može postići u komediji, gdje se rađa kao strašan moment, kao ždrijelo koje se otvara.²¹⁹

Sažmimo dosad pojašnjene elemente Dürrenmatove komedije. Način na koji komedija ostvaruje odmak je dosjetka (*Einfall*), dok u tragediji nema dosjetke, a to je razlog i što ima malo tragedija čija je građa izmišljena. Tragedija premošćuje odmak, dok ga komedija stvara; svijet tragedije je uređen i strukturiran, dok je svijet komedije bezobličan i kaotičan, a likovi kojima se svijetu ponovno vraća poredak i struktura su 'hrabri ljudi' (*mutige Menschen*).

Preostaje promotriti Dürrenmattovo poimanje građe (*Stoff*). Građa je ono što autoru daje mogućnost obrade i manipulacije. Naša je nestrukturirana, bezoblična sadašnjost obilježena obličjima i strukturama koje je mijenjaju, tvrdi Dürrenmatt, i naše je vrijeme tako rezultat koji nije posve dovršen, već je u prijelaznom stadiju koji nastaje iz dovršene prošlosti i moguće budućnosti.²²⁰ Građa je stoga sve ono što daje mogućnost za reinterpretaciju, sve ono što autor može svesti na jednostavnu osnovu i reducirati kako bi poslužila za daljnje kreativno stvaranje:

Aus diesem Gründe muß denn auch der Künstler die Gestalten, die er trifft, auf die er überall stößt, reduzieren, will er sie wieder zu Stoffen machen, hoffend, daß es ihm gelinge: Er parodiert sie, das heißt, er stellt sie im bewußten Gegensatz zu dem dar, was sie geworden sind. Damit aber, durch diesen Akt der Parodie, gewinnt er wieder seine Freiheit und damit den Stoff, der nicht mehr zu finden, sondern nur noch zu erfinden ist, denn jede Parodie setzt ein Erfinden voraus.²²¹

Građa je pronađeni ili izmišljeni predmet/objekt stvaranja.²²² Tu građu nam nudi sam svijet oko nas, a na književnosti je da je transformira; cilj je dramaturgije da pronađe put iz alkemističkih pokušaja u svjesne postupke transformacije.²²³ Dramatičara na pisanje tjera potreba za izrazom (*Aussage*) i on ne treba ponuditi interpretaciju svog djela, već kritičaru dati predmet za tumačenje. Dramatičar koji koristi dramaturgiju izraza (*Dramaturgie von der*

²¹⁹ (ibidem: 63)

²²⁰ (ibidem: 66)

²²¹ (ibidem: 68)

²²² (Dürrenmatt *Aspekte des dramaturgischen Denkens* 1985: 104)

²²³ (Dürrenmatt *Literatur nicht aus Literatur* 1985: 85)

Aussage her) se konstantno nalazi u borbi s građom. Ta građa, kao ni naša stvarnost, nikada nije jednoznačna, no njen konačni izraz jest. Zadatak je stoga dramatike premostiti tu višeznačnost i učiniti odabranu građu ilustracijom određene teze,²²⁴ te njenim izrazom – gotovim djelom - treba utjecati na publiku, pokušati je promijeniti. No, jednom kada dramatičar objektivira građu i stavi je na pozornicu, prestaje biti apsolutni vladar te građe jer ga pozornica ograničava. Primjerice, pozornica ne poznaje „ja“ kao polazišnu točku i ne može baš sve prikazati.²²⁵

Kako postoji dramaturgija svrhe, tako postoji i dramaturgija zbog građe (*Dramaturgie vom Stoffe her, Entwurf*). To znači da sama građa nalaže dramatičaru istražiti njene mogućnosti: „Es muß vom Stoffe her untersucht werden, welche dramaturgischen Möglichkeiten in ihm liegen.“²²⁶ Pri tome je građa odlučujuća; ona je objekt koji određuje postupke subjekta (dramatičara) koji između građom ponuđenih mogućnosti bira, a način odabira determinira njegov dramski stil. Tako je dosjetka tehnika izmišljanja građe, a objektivni predmet dramatike se pretvara u simbol stvarnosti (ne u alegoriju), u sličnost koja više nije jednoznačna i predstavlja više problema.²²⁷ U naše znansveno doba (*wissenschaftliches Zeitalter*) pitanje kojim se dramatičar bavi jest može li teatar promijeniti svijet koji je pun konflikata, ako pođe od problema ili ako mu je polazišna točka sukob. Ako polazi od problema, mora ga u djelu i riješiti, a radnja je ilustracija tog postupka, te može biti prikazana samo kao sukob. S druge strane, ako dramatičar krene od sukoba, rješenje mu nije potrebno, već samo kraj; njegova radnja nije ilustracija problema, već prikaz sukoba pri kojem se problemi prikazuju, ali ne rješavaju.²²⁸

Dürrenmatt kao građu vrlo često koristi mitove:

Nun sind die Bilder, zu denen man greift, nicht zufällig, auch sie sind schon etwas Vorhandenes, jedes Gedachte ist schon einmal gedacht, jedes Gleichnis schon einmal angewandt worden. In der menschlichen Fantasie

²²⁴ (ibidem: 90)

²²⁵ (Dürrenmatt *Aspekte* 1985: 105)

²²⁶ (ibidem: 119)

²²⁷ (ibidem: 119f)

²²⁸ (Dürrenmatt *Zum Tode Ernst Ginsbergs* 1985: 137)

gibt es nichts Neues, alle Strukturen gehen auf Urstrukturen, alle Motive auf Urmotive, alle Bilder auf Urbilder zurück.²²⁹

Pri tome najčešće te mitove reinterpreтира ili u potpunosti razara, što ćemo vidjeti u podrobnijoj analizi njegovih komada. Kao ni tragedija, ni mitovi takvi kakvi jesu, ne mogu adekvatno prikazati našu suvremenu stvarnost pa ih je potrebno izmijeniti, a Dürrenmatt ih mijenja sukladno mogućnostima koje pojedini mit pruža. Dürrenmatt će tako izmijeniti karakteristike protagonista odnosno junaka ili pak izmijeniti završetak, sukladno onome za što vjeruje da je moguće. Kao i Aristotel, Dürrenmatt smatra da zadatak pjesnika tj. dramatičara nije prikazati što se dogodilo. To je, naime zadatak povjesničara. Zadatak je dramatičara prikazati ono što se moglo dogoditi: „Nicht die Wirklichkeit an sich wird 'nachgeahmt', sondern die Möglichkeit, von der es an und für sich gleichgültig ist, ob sie Wirklichkeit war oder nicht. Das Verhältnis der Dramatik zur Wirklichkeit ist laut Aristoteles gleich dem Verhältnis der Möglichkeit zur Wirklichkeit.“²³⁰ Tako građa, slažu se i Aristotel i Dürrenmatt, poprima i subjektivan element, jer gledatelj/čovjek smatra mogućim ono za što vjeruje da bi se moglo dogoditi, odnosno moguće ovisi o čovjekovoj interpretaciji stvarnosti. Međutim, potrebno je imati na umu posve drugačije poimanje mogućeg za Grke nego za modernog čovjeka, stoga je i promjena interpretacije mita, razumljivo, posve nužna. Grci su tragedije temeljili na mitu, odnosno radnja tragedije jednaka je radnji mita, a rezultat toga je stvaranje kulta ličnosti tragičnih junaka kroz tragediju. Sukladno Dürrenmattovoj tezi o anonimnosti današnjeg svijeta takav je kult ličnosti danas nemoguć, osim možda u zemljama s diktatorskim režimom. Zato Dürrenmatt toliko često i ruši kult ličnosti svog junaka, a to se događa, kako ćemo vidjeti u analizi, i kod Marijana Matkovića.

Ako se složimo kako dramatika prikazuje ono što je moguće, a želimo li eliminirati element subjektivnosti publike, odnosno činjenicu da publika svojim (ne)vjervovanjem determinira mogućnost stvarnosti koju komad prikazuje, potrebno se osloniti na logiku.²³¹ Za Dürrenmatta je važna i važeća unutarnja logika komada, a ne vanjska, što će reći da je moguće sve ono što se na pozornici događa ako je opravdano interno uvjetovanim uzrokom i posljedicom u komadu, a odnosi se na postupke, karakterizaciju i izbor likova koji su obuhvaćeni radnjom

²²⁹ (Dürrenmatt 1981: 71)

²³⁰ (Dürrenmatt *Sätze* 1985: 184)

²³¹ (ibidem: 198)

komada. Tako Romul ima slobodan izbor da sruši svoje carstvo, Claire je odabrala da postane prostitutka, Herkules je odabrao posao u cirkusu...

Spomenuvši to, dužni smo još pojasniti preostale ključne elemente Dürrenmattove poetike. Ti elementi su još slučajnost (*Zufall*) i najgori mogući ishod (*die schlimmstmögliche Wendung*).

Slučajnost (*Zufall*) je ono nepredvidivo što se dogodi: „Der Zufall ist das nicht Voraussehbare,“²³² a u drasmkoj radnji se sastoji u tome kada i gdje tko koga slučajno sretne.²³³ Kod starih Grka, slučajnost se pojavljivala pod nazivnikom sudbine, a za Dürrenmatta predstavlja element imanentne logike komada. Ona nastaje kao posljedica dosjetke, koja kao ideja nastaje prije samog pisanja komada, a u komadu tjera lik upravo u smjeru kojim on izbjegava krenuti, no na kojem on ipak završi kako komad napreduje prema svom kraju: „Planmäßig vorgehende Menschen wollen ein bestimmtes Ziel erreichen. Der Zufall trifft sie dann am schlimmsten, wenn sie durch ihn das Gegenteil ihres Ziels erreichen: Das, was sie befürchteten, was sie zu vermeiden suchten (z. B. Oedipus).“²³⁴ Tako zbog slučajnosti dolazi i do najgoreg mogućeg ishoda, koji, kao ni slučajnost, nije predvidiv. Kao rezultat slučajnosti u komadu nastaje stvarnost koja je prije toga bila nevjerovatnost. Tako primjerice potencijalni junaci postaju kod Dürrenmatta objekt poruge.

Slučajnosti se nadovezuju jedna na drugu, te njihov lanac tako za posljedicu ima najgori mogući ishod. Taj najgori mogući ishod je mogućnost koja se realizirala i tako postala stvarnost. Kako je mogućnost, sukladno elementu subjektivnosti gledatelja, i vjerojatna i nevjerovatna jer gledatelj vjeruje ili ne vjeruje da je nešto moguće, možemo se usuditi reći da je stvarnost čak i realizirana nevjerovatnost.²³⁵ Ta se nevjerovatnost ostvaruje zbog slučajnosti. Možemo stoga zaključiti kako postoje i dva načina prikazivanja događaja: uzročno-posljedični (logični) i slučajni, koje Dürrenmatt poistovjećuje s vjerojatnim i nevjerovatnim, no oba su u potpunosti moguća i time adekvatna za prikazivanje stvarnosti.

Dotaknimo se sada već nekoliko puta spomenutog najgoreg mogućeg ishoda (*die schlimmstmögliche Wendung*). Pojam Dürrenmatt objašnjava kroz svoju dramaturgiju

²³² (ibidem: 200)

²³³ (Dürrenmatt *Die Physiker* 1985: 91)

²³⁴ (ibidem: 92)

²³⁵ (Dürrenmatt *Sätze* 1985: 204)

nesreće: „Ein Unfall ist zuerst unwahrscheinlich, wird dann im Verlaufe der Zeit immer wahrscheinlicher, bis er zu Wirklichkeit wird; die Kette der Umstände, Zufälle usw. hat ihre schlimmstmögliche Wendung genommen.“²³⁶ Nužnost najgoreg mogućeg ishoda leži u tome što se kroz njega realizira stvarnost. Završivši komad najgorim mogućim ishodom, realizira se Dürrenmattova misaona fikcija i ima svoje egzistencijalno opravdanje.²³⁷ Općenito, „die schlimmstmögliche Wendung die eine Geschichte nehmen kann, ist die Wendung in die Komödie.“²³⁸

2.1.1.2. Dramski postupci kod Dürrenmatta

Dürrenmatt koristi sljedeće dramske postupke u postizanju komičnosti:

1. Parodija
2. Groteska
3. Ironija
4. Paradoks

1. Parodija

Već smo vidjeli u prethodnim poglavljima da Dürrenmatt, kao i većina drugih postmodernih pisaca često u djelima voli koristiti postupak parodiranja. Parodiranjem autor reducira građu na osnovnu razinu kako bi je mogao nadograditi u novo djelo. Parodija je

preoblikovanje nekog, najčešće poznatog i slavnog, djela na takav način da se dobiva komičan i/ili satiričan smisao.[...] bila je stalno prateće sredstvo određene ironizacije, osobito pretjerano slavljenih književnih djela, ali se razvila i u postupak često rabljen u vrhunskim književnim djelima ironičnoga, komičnoga ili satiričkoga karaktera. Tako se svi veliki komediografi učestalo služe i parodijom, u čemu su majstori Aristofan i

²³⁶ (ibidem: 208f)

²³⁷ (ibidem: 209)

²³⁸ (Dürrenmatt 1986: 127)

Plaut, no postupci parodiranja uvelike su ušli i u romane [...], a u postmodernizmu gotovo da su postali svojevrsna uobičajena manira.²³⁹

Upravo su ruganje i parodija, uz grotesku, načini koji u gledatelju izazivaju smijeh i sredstva su koja se mogu koristiti kako bi se doprlo do nedodirljivih – do tirana ovog svijeta:

Im Lachen manifestiert sich die Freiheit des Menschen, im Weinen seine Notwendigkeit, wir haben heute die Freiheit zu beweisen. Die Tyrannen dieses Planeten werden durch die Werke der Dichter nicht gerührt, bei ihren Klageliedern gähnen sie, ihre Heldengesänge halten sie für alberne Märchen, bei ihren religiösen Dichtungen schlafen sie ein, nur eines fürchten sie: ihren Spott.²⁴⁰

Ovdje je vidljivo, u svome je stavu Dürrenmatt vrlo žustar branitelj komediografa koji su parodirali cijenjene tragičare – kao primjer često navodi Nestroya koji je parodirao Hebbela: „so ein schlecht schreibender Dramatiker wie etwa Hebbel ernster genommen wird als der in jeder Hinsicht und besonders auch im Dichterischen unendlich wichtigere Nestroy“²⁴¹. Dürrenmatt često zastupa tvrdnju da je parodija bolja od parodiranog predloška: „Neben den Zauber- Besserungs- und Allegorienstücken gab es die echte Parodie: jedes Erfolgsstück der Literatur, jede Oper erschien noch einmal auf der Volksbühne, verwandelt und gleichzeitig kritisiert, und oft war die Parodie besser als das Parodierte.“²⁴²

2. Groteska

Groteska je pak, prema Solaru, „naziv izobličenoga prikaza stvarnosti u likovnoj umjetnosti i književnosti, koji spaja elemente karikature s fantastičnim oblicima, a izaziva poseban dojam na granici između gorko ozbiljnoga, čak zastrašujućega, i smiješnoga.“²⁴³ Kod Dürrenmatta postoje dvije vrste groteske: groteska radi romantike i groteska radi odmaka. Groteska radi romantike treba probuditi strah ili pak osjećaj začudnosti (pojavom primjerice utvare), dok se

²³⁹ (Solar 2006: 212f)

²⁴⁰ (Dürrenmatt *Theaterprobleme* 1985: 68)

²⁴¹ (Dürrenmatt *Etwas über die Kunst Theaterstücke zu schreiben* 1985: 12)

²⁴² (Dürrenmatt *Die alte Wiener Volkskomödie* 1985: 28)

²⁴³ (Solar 2006: 114)

drugi oblik groteske ostvaruje pomoću samog odmaka.²⁴⁴ Općenito je groteska kod Dürrenmatta

eine äußerste Stilisierung, ein plötzliches Bildhaftmachen und gerade darum fähig, Zeitfragen, mehr noch, die Gegenwart aufzunehmen, ohne Tendenz oder Reportage zu sein. Ich könnte mir daher wohl eine schauerliche Groteske des Zweiten Weltkrieges denken, aber *noch* nicht eine Tragödie, da wir noch nicht die Distanz dazu haben können.²⁴⁵

Ako ograničimo pregled pojma groteske na period 20. stoljeća, i između brojnih teorija izdvojimo definicije Wolfganga Kaysera i Michaila Bachtina, dobit ćemo dvije definicije koje su naizgled proturječne, no ako ih se bolje pogleda, one se zapravo nadopunjavaju.

Kayser je u *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* naglasio kako groteska djeluje, prije svega, zgražajuće, a stoga i otuđuje promatrača od promatranog: „Das Groteske ist die entfremdete Welt“²⁴⁶. Tako pojavom groteske u promatračevu svijetu nastaje nešto nepredviđeno, iznenadno i neodređeno u svijetu koji je promatraču inače poznat, što promatrača dovodi u nesiguran položaj. Njegov svijet poprima dimenzije nepoznatog, strašnog, nekontroliranog. Upravo stoga ga Bakhtin kritizira:

An seinen Definitionen verblüfft vor allem der düstere, Furcht und Entsetzen erregende Gesamtton der grotesken Welt, über den hinaus der Autor nichts wahrzunehmen scheint. In Wirklichkeit ist dieser Ton der Entwicklung des Grotesken bis zur Romantik völlig fremd. Die mittelalterliche und die Renaissance-Groteske sind vom karnevalistischen Weltempfinden durchdrungen, sie befreien die Welt von allem Entsetzlichen und Furchterregenden, machen sie fröhlich und hell.²⁴⁷

Bachtin, za razliku od Kaysera, govori o „realističnoj grotesci“ koja je povezana s narodnom kulturom, karnevalističkim elementima i danima slavlja i potječe iz kulture srednjovjekovlja. Takvi su dani služili narodu u smislu oduška i veće slobode: „Das Lachen setzte im Gegenteil die Überwindung der Furcht voraus. Das Lachen verfügt keine Verbote und Einschränkungen. Macht, Gewalt, Autorität sprechen niemals die Sprache des Lachens.“²⁴⁸ Za Bachtina groteska ima afirmativnu funkciju, prevladavanje straha i ograničenja, dok ih kod Kaysera groteska

²⁴⁴ (Dürrenmatt *Anmerkung*, 1985: 24)

²⁴⁵ (ibidem: 24f)

²⁴⁶ (Kayser 1957: 198)

²⁴⁷ (Bachtin 1990: 26)

²⁴⁸ (ibidem: 35)

uzrokuje. Kod Kaysera dezorijentirajuće može djelovati i tragično, a za njega groteska nije povezana s komičnim. Iz toga možemo zaključiti da su za Kaysera bliske groteska i tragedija. No, kod Dürrenmatta, slično kao i kod Bakhtina, groteska je izvor komike i tehnika postizanja komičnosti, no s različitim posljedicama. Kod Bakhtina je ona izvor smijeha i ima pozitivno djelovanje. Kod Dürrenmatta se pak radi o grotesci koja nasmijava, no čini da nam smijeh zastane u grlu od užasa kada čitatelj/gledatelj pomoću odmak sagleda objektivnost prikazane situacije i shvati kako zapravo gleda realan prikaz vlastitog svijeta.

Tu je karakteristiku kod Dürrenmatta uočio Karl Guthke koji tvrdi da groteska uzrokuje ispreplitanje smijeha i užasa.²⁴⁹ Groteskna je komedija tako oblik koji Dürrenmatt smatra adekvatnijim za prikaz Drugog svjetskog rata jer nije prošlo dovoljno vremena kako bismo kroz trgaediju mogli premostiti odmak (*Distanz*): prikazom ratnog bezumlja kroz komediju trebamo stvoriti odmak kako bismo uočili strukturu u još uvijek bezobličnom svijetu i vremenu kakvo je naše. A upravo je groteska u komediji način da se bude egzaktan:

Das Groteske ist eine der großen Möglichkeiten, genau zu sein. Es kann nicht geleugnet werden, daß diese Kunst die Grausamkeit der Objektivität besitzt, doch ist sie nicht die Kunst der Nihilisten, sondern weit eher der Moralisten, nicht die des Moders, sondern des Salzes. Sie ist eine Angelegenheit des Witzes und des scharfen Verstandes (darum verstand sich die Aufklärung darauf), nicht dessen, was das Publikum unter Humor versteht, einer bald sentimental, bald frivolen Gemütlichkeit. Sie ist unbequem, aber nötig...²⁵⁰

Da groteska ne isključuje realizam slaže se i Walter Hinck:

So schließt in den Komödien und Schauspielen ein Realismus nicht die Groteske und Groteskes nicht den Realismus aus, wie auch Satire und Anerkennung nicht unvereinbar bleiben. Der künstlerische Stil spiegelt die Situation des Autors: seine kritische Distanz zur bürgerlichen Welt und seine existentielle Gebundenheit an sie.²⁵¹

Groteska je kod Dürrenmatta često sredstvo prikazivanja paradoksalnog, no još češće se ta dva pojma kod njega semantički i preklapaju, jer im je zajedničko ujedinjenje onoga što je, čini se, nespojivo. No, za razliku od paradoksa, obilježje groteske je element fantastike, i upravo to kod gledatelja izaziva i smijeh i zgražanje/čuđenje/užas, čime se postiže distanca i ukidanje poistovjećivanja publike s likovima i događajima na pozornici. Kod Dürrenmatta je

²⁴⁹ (Guthke 1968: 80)

²⁵⁰ (Dürrenmatt *Anmerkung* 1985: 25)

²⁵¹ (Hinck 1973: 98f)

groteska način gledanja stvarnosti: „eine äußerste Stilisierung [...] und gerade darum fähig, Zeitfragen, mehr noch die Gegenwart aufzunehmen, [...] einer der Möglichkeiten, genau zu sein.“²⁵²

3. Ironija

Sljedeći pojam koji se često povezuje uz Dürrenmattova djela je ironija. Gero von Wilpert je ironiju definirao kao

komische Vernichtung eines berechtigt oder unberechtigt Anerkennung fordernden, Erhabenen durch Spott, Enthüllung der Hinfälligkeit, Lächerlichmachung unter dem Schein der Ernsthaftigkeit, der Billigung oder gar des Lobes, die in Wirklichkeit das Gegenteil des Gesagten meint und sich zum Spott der gegnerischen Wertmaßstäbe bedient, doch dem intelligenten Hörer und Leser als solche erkennbar ist. Im Gegensatz zum Humor ist Ironie weniger versöhnlich als kritisch, je nach Grad vom Heiteren bis zur Bitterkeit.²⁵³

Potraga za definicijom pojma ironije rezultirala je pronalaskom mnoštva različitih teorija ironije: od ironije kao retoričke ili verbalne figure, preko dramske ili tragične ironije pa sve do teorije vezane uz vremenski kontekst poput romantičarske (vezana je uz rušenje umjetničke iluzije - Schlegel) i moderne ironije.

Tako primjerice, Manfred Pfister u djelu *Drama. Teorija i analiza* posebno ističe razliku između ironije u drami i dramske ironije. Ironija u drami se odnosi na upotrebu ironije kao stilske figure koju koristi primjerice pojedini lik u svom nastupu, dok dramska ironija nastaje iz diskrepancije između razine informiranosti publike i pojedinog lika. Tako određena radnja ili izjava pojedinog lika koji je čini ili izjavljuje u neznanju cjelokupne situacije, čime se realizira ključan element u komadu za publiku koja je sveznajuća, ima dodatno značenje te se naziva dramskom ironijom.²⁵⁴ Dramska je ironija tako vrlo česta i kod Dürrenmatta – posebice u njegovim detektivskim romanima, ali i u teatru (*Die Panne*, *Der Besuch der alten Dame*, *Die Physiker* itd.)

²⁵² (Dürrenmatt *Anmerkung* 1985: 24)

²⁵³ (Wilpert 1969: 362)

²⁵⁴ (Pfister 2001: 87f)

Nadalje, kako Dürrenmatta nije moguće razumjeti bez Kierkegaarda,²⁵⁵ možemo zaključiti i da je njegovo poimanje ironije slično Kierkegaardovom.²⁵⁶ I Kierkegaard, naime, suvremenu epohu smatra „epohom raspadanja“²⁵⁷ demoraliziranom, nečovječnom, lišenom svake odgovornosti, u rasulu, a na pojedincu je da se usprotivi „gomili.“²⁵⁸ U ovim tezama čitamo i Dürrenmattovu dramaturgiju pojedinca.²⁵⁹

No, vratimo se pojmu ironije. Ironija je za Christopha Menkea poveznica između tragedije i komedije. „*Povezanost* tragedije i komedije u njihovoj je estetičkoj praksi ili iskustvu: ono estetičko tragedije jest ironija [...] u svojem je estetičkom tragedija poput komedije: ironijsko odvijanje kao praksa slobode.“²⁶⁰ Ironija kao sloboda doprinosi osamostaljenju estetičkog iz tragedije iz kojeg proizlazi komedija. No za razliku od Dürrenmatta, kod Menkea se nakon komedije – koja je igra, a često i parodija – kazalište vraća tragediji, preciznije *metatragediji*, tragediji o sebi samoj.

Dürrenmattu ironija služi kao sredstvo odmaka koji komedija mora postići; a ona obilježava i velik dio njegovog proznog opusa, pa možemo reći da Dürrenmatt stvara vlastitu ironijsku kozmografiju.²⁶¹ Njegova je ironija često retorička odnosno verbalna; tako ćemo primjerice samo u *Romulu Velikom* naći bezbroj primjera za to. Njegova je ironija često tragična (*Der Besuch der alten Dame*), ili pak njegova djela sadrže kombinaciju više vrsta ironije (*Die Panne*).

4. Paradoks

Paradoks je, s druge strane, usko vezan s groteskom i samim pojmom Dürrenmattove komedije, a time i suvremene vizure stvarnosti oko nas: „Im Paradoxen erscheint die

²⁵⁵ (Dürrenmatt *Stoffe IV-IX* 1990: 123)

²⁵⁶ Dürrenmatt se naime dugo i intenzivno bavio Kierkegaardom; njegova je disertacija trebala biti naslovljena *Kierkegaard und das Tragische*, no ipak nikada nije napisana.

²⁵⁷ Kierkegaard 1985: 104)

²⁵⁸ (ibidem: 84)

²⁵⁹ Ekstenzivnu studiju o paralelama između Kierkegaarda i Dürrenmatta objavila je Annette Mingels. Vidi (Mingels, 2003)

²⁶⁰ (Menke 2008: 121)

²⁶¹ (Kuhlmann 2008: 133)

Wirklichkeit“, „Wer dem Paradoxen gegenübersteht, setzt sich der Wirklichkeit aus.“²⁶² Paradoks, „u širem smislu iskaz suprotan očekivanomu ili uobičajenom, zaključak koji protuslovi (često samo prividno) ispravnomu rasuđivanju,“²⁶³ kod Dürrenmatta tako počiva na začuđujućim protuslovljima koja se na kraju pokazu smislenima.

Jedan od najčešćih paradoksalnih elemenata je i Dürrenmattov hrabar čovjek koji se unatoč besmislu (ali ne i apsurdnosti) i beznađu svijeta bori za ponovno uspostavljanje reda i strukture. To je paradoks u kojem se pojedinac suprotstavlja beznađu svijeta, znajući da njegova borba nema šanse. Ta borba mu je zajamčena slobodom koja još uvijek postoji u svijetu prepunom slučajnosti. Tako za junaka komedije *Die Panne* kaže:

Traps erleidet kein Schicksal, sondern eine Panne. Er nimmt das Spiel ernst. Er wählt und will mit seiner Wahl etwas beweisen, das er nicht ist: ein Verbrecher und damit etwas Außergewöhnliches. So fällt er aus dem Spiel in den Tod. Nicht notwendigerweise, sondern zufälligerweise.²⁶⁴

Immanuel Kant, koji je uz Kierkegaarda, još jedan veliki Dürrenmattov uzor, ustvrdio je još krajem 18. stoljeća kako komika treba sadržavati protuslovlje: „Es muss in allem, was ein lebhaftes erschütterndes Lachen erregen soll etwas Widersinniges sein (woran also der Verstand an sich kein Wohlgefallen finden kann). Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts.“²⁶⁵ Schopenhauer je također paradoks smatrao izvorom smiješnog:

der Ursprung des Lächerlichen [ist] allemal die paradoxe und daher unerwartete Subsumtion eines Gegenstandes unter einen ihm übrigens heterogenen Begriff, und bezeichnet demgemäß das Phänomen des Lachens allemal die plötzliche Wahrnehmung einer Inkongruenz zwischen einem solchen Begriff und dem durch denselben gedachten realen Gegenstand, also zwischen dem Abstrakten und dem Anschaulichen.²⁶⁶

Pokušajmo zaključiti Dürrenmattovu poetiku moderne drame. Već smo spomenuli, Dürrenmatt ne niječe mogućnost postojanja tragičnog u 20. stoljeću, već samo nepostojanje

²⁶² (Dürrenmatt *Die Physiker* 1980: 93)

²⁶³ (Solar 2006: 211)

²⁶⁴ (Dürrenmatt *Die Panne* 1985: 65)

²⁶⁵ (Kant 1986: 276)

²⁶⁶ (Bachmeier 2005: 44)

prave tragedije. Zanimljivo zapažanje o američkoj drami suvremenog doba iznosi u eseju *Amerikanischse und europäisches Drama* u kojem govori o razlikama između američke i europske drame. Američkoj se drami predbacuje konzervativizam, a europskoj pak previše eksperimentalnosti te gubitak kontakta sa stvarnošću. Dürrenmatt to povezuje s veličinom prostora države u kojoj drama nastaje. Kako je SAD velesila, prirodno je da se njena moć koja je prerasla svoje okvire pretvorila u nešto čudovišno veliko, apstraktno, nečovječno, te kroz realistički stil nastoji se vratiti u tragičnu poziciju u strukturiran svijet kakav zahtijeva tragedija.²⁶⁷ Zato američki realizam rađa tragedije i tragičare kao što su Arthur Miller (*Smrt trgovačkog putnika*), Eugene O'Neill (*Moourning Becomes Electra*) ili pak Tennessee Williams (*Tramvaj zvan čežnja*, *Mačka na vrućem limenom krovu*). Dramatizirati znači očovječiti (*vermenschlichen*²⁶⁸), te će takvi komadi zasigurno dati življu sliku o stanju suvremene Amerike, nego što će europska drama malih država dati o suvremenoj europskoj filozofiji, o našim dvojabama i poteškoćama.²⁶⁹ Navedeni su američki pisci veliki jer se vraćaju stvarnosti. Sliku birokratizirane države kao što je SAD prikazuju kroz svakodnevicu malog čovjeka (kao primjer je moguće navesti lik Willyja Lomana iz *Smrti trgovačkog putnika*), čime raskidaju apstrakciju i anonimnost. Dürrenmatt ne tvrdi da su oni stoga bolji pisci od, primjerice, nekih dramatičara iz Lichtensteina, već da oni samo pišu drugačije, jer je pisac iz male zemlje prevladao kompleks veličine i iz svog malog miljea stvara ogledalo cijelog svijeta.

Međutim, u europskoj drami Dürrenmatt navodi Schillera kao prvog dramatičara koji je pretpostavio da tragičari ne mogu izravno prikazati sadašnjost kroz tragediju, a to je postalo potpuno jasno kroz Brechtov epski teatar: „Mit Brechts epischem Theater ist auch Schillers revolutionäres Vorwort verständlicher geworden. Schiller vermutete als erster, daß die Gegenwart für den Tragiker nicht mehr direkt darstellbar sei.“²⁷⁰ Kao glavni razlog za to vidi nestanak kora, koji je tada dramatičar morao umjetno stvoriti, za razliku od starih Grka kod kojih je kor koji je predstavljao narod bio prirodno prisutan. U promišljanju o dramaturgiji iz svrhe (*Dramaturgie vom Zwecke her*) upravo raspravlja o pathosu i pitanju kora kod Schillera

²⁶⁷ (Dürrenmatt *Amerikanisches und europäisches Drama* 1985: 78f)

²⁶⁸ (ibidem: 80)

²⁶⁹ (ibidem: 78f)

²⁷⁰ (Dürrenmatt *Aspekte* 1985: 109)

i Brechta, te zaključuje kako Schiller piše za jedno svjesno doba u kojem prikazuje svjesno umjetan svijet na pozornici, dok Brecht piše za znanstveno doba nudeći na pozornici čas logičan razvoj, čas nestabilnost stanja i proturječja, čiji sraz čini zadovoljstvo i umjetnost življenja.²⁷¹

Poveznica i utjecaj Brechta na Dürrenmatta su očiti. Dramaturgija obojice je obilježena pozivom na nužnost odmaka i distanciranja publike, prikazivanje mogućeg, ne nužno stvarnog, objektivnost spram subjektivnosti. Međutim, postoje i vrlo značajne razlike. Kao i Brechtov, i Dürrenmattov je teatar usko povezan s društvom, no nije politički angažiran. Za sebe kaže:

Ich bin kein politischer, ich bin ein dramaturgischer Denker, ich denke über die Welt nach, indem ich ihre Möglichkeiten auf der Bühne und mit der Bühne durchspiele, und mich ziehen demgemäß die Paradoxien und Konflikte unserer Welt mehr an als die noch möglichen Wege, sie zu retten. Ich bin Diagnostiker, nicht Therapeut.²⁷²

Za razliku od Brechta, Dürrenmatt ne smatra da pisac može promijeniti svijet; on želi svijet isprovocirati²⁷³; on želi stvarnost učiniti preglednom. Dok su Brechtova sredstva za postizanje efekta začudnosti komentari, songovi, natpisi na pločama, filmski isječci i elementi, ispadanje glumca iz uloge, kod Dürrenmatta je to groteska, ironija, parodija i paradoks. Kod Brechta publika ima moć djelovanja i Brecht smatra kako gledatelji podučeni kazalištem imaju mogućnost promijeniti svijet i sebe; kod Dürrenmatta se svijet mijenja pod utjecajem čovjeka (na gore), ali se čovjek ne može promijeniti jer postaje žrtvom svijeta. Nadalje, Dürrenmatt odbija ideologije jer svijet smatra kaotičnim i u njemu je nemoguće uspostaviti kontrolu, no njegovi su komadi ipak komadi o suvremenom svijetu, tzv. *Zeitstücke* i odraz su našeg svijeta, „eine[r] Welt der Sinnlosigkeit [...], in der ein Sinn gesucht wird, den es aber nicht gibt, ohne den sie jedoch nicht ausgehalten werden kann.“²⁷⁴ A u takvom je svijetu moguća samo komedija.

U eseju *Sätze über das Theater* Dürrenmatt kritizira bečki pučki igrokaz i bečku komediju jer nije dovoljno politička, jer je prekrotka – ne posjeduje svijest o vlastitoj državi kao što je

²⁷¹ (ibidem: 110f)

²⁷² (Dürrenmatt *Politik*. 1980: 36)

²⁷³ Christian Markus Jauslin njegovu dramaturgiju naziva dramaturgijom provokacije. Vidi (Jauslin 1964)

²⁷⁴ (Dürrenmatt *Stoffe I-III* 1981: 75)

posjeduje elizabetanska komedija. Bečka komedija nema ni slobodu starih Grka da stvari nazvati izravno onakvima kakve jesu, već umjesto direktnosti i politike izražava zbunjenu metafiziku.²⁷⁵ Rekli bismo, nedostaje joj parodije i groteske koje za Dürrenmatta predstavljaju kritično i objektivno.

No, komedija je spram tragedije oduvijek bila vrsta cijenjena manje vrijednom, trivijalnom. Po Dürrenmattu, razlog za to leži u činjenici što je komedija iskrena, izravna, moralna, zahtjevana, a to gledatelju/čitatelju ne odgovara jer u komediji prepoznaje svoje vlastite nedostatke:

Das Komische gilt als das Minderwertige, Dubiose, Unschickliche, man läßt es nur gelten, wo einem so kannibalisch wohl wird als wie fünfhundert Säuen. Doch in dem Moment, wo das Komische als das Gefährliche, Aufdeckende, Fordernde, Moralische erkannt wird, läßt man es fahren wie ein heißes Eisen, denn die Kunst, darf alles sein, was sie will, wenn sie nur gemütlich bleibt.²⁷⁶

Čovječanstvo ne trpi kada ga se proziva, zadržava, poziva na odgovornost, usporava u jurnjavi. Dürrenmatt ga uspoređuje s vozačicom automobila koja sve brže juri ne obazirući se na znakove upozorenja, bez brige o tome tko plaća gorivo, a da stvar bude gora. možda nema ni vozačku dozvolu. Komedija iznosi tako neugodne istine koje čovječanstvo ne želi čuti. Stoga dramatičar mora imati dosjetku koja će publiku unatoč tome namamiti u kazalište i natjerati da posluša njegovo upozorenje kroz komediju, koja je prividno toliko lagana (trivijalna) pa kod književne kritike nema težinu – i zbog toga je ponovno zadobiva.²⁷⁷ Književna pak kritika, odnosno estetika, pred umjetnika/dramatičara stavlja svakim danom sve veće zahtjeve za perfekcijom, i tako se stvara klima u kojoj se književnost može samo još studirati, a ne više iznova stvarati,²⁷⁸ što je jedno od glavnih obilježja postmodernizma. Dolazi do prelijevanja žanrova visoke i niske literature sve dok se granica između njih potpuno nije izbrisala. To se dogodilo i s komedijom i tragedijom. Kod Dürrenmatta komedija nastaje u svijetu koji još nije strukturiran, koji se nalazi u tranziciji, koji je u stadiju razvoja ili se pak nalazi pred propašću, dok su drugi mišljenja da u takvom svijetu nastaje tragedija, npr. James

²⁷⁵ (Dürrenmatt *Die alte Wiener Volkskomödie* 1985: 29)

²⁷⁶ (Dürrenmatt *Theaterprobleme* 1985: 69)

²⁷⁷ (ibidem: 72)

²⁷⁸ (ibidem: 71)

Goerge Frazer, Albert Camus, György Lukacs, Jonathan Dollimore, kako je prikazano u uvodnom poglavlju rada.

Za Dürrenmatta je tragedija u suvremenom svijetu nemoguća, no moguće je, pa čak i izvjesno, postojanje tragičnog. Kako ne postoji adekvatna dramska vrsta za prikazivanje tragičnog osim komedije koja Dürrenmattu služi kao jedini mogući dramski oblik prikaza svijeta i vremena u propadanju, svaka je njegova komedija isprepletena tragičnim. Tragično je što ljudsko postojanje određuju brojni čimbenici koje je nemoguće kontrolirati; suvremeni je svijet za pojedinca postao nepregledni kaos nastao kao posljedica mehanizacije, globalizacije, utjecaja masovnih medija i stalno prijeteeće opasnosti od sredstava i oružja za masovno uništenje. Pojedinac je bespomoćan i izgubljen u labirintu takvog svijeta, a jedini izlaz pruža komedija: „Uns kommt nur noch die Komödie bei.“²⁷⁹

²⁷⁹ (ibidem: 62)

2.2. Northrop Frye i *Anatomija kritike*, 1957.

2.2.1. Fryeevi modusi

Specifičnost Fryeve teorije leži u podjeli na moduse i mitove umjesto na tradicionalne vrste i rodove. Frye, naime, smatra da je premalo pozornosti posvećeno Aristotelovim razlikama u djelima koje nastaju zbog različitih stupnjeva likova. Frye pod zajedničkim nazivom pripovjedačke književnosti (*fiction*) podrazumijeva i epiku (prozu) i dramu, a njihovu okosnicu odnosno fabulu sačinjava netko tko nešto čini – junak. „Pripovjedačka se djela, stoga, mogu razvrstati ne prema moralu nego prema junakovoj moći djelovanja, koja može biti veća od naše, manja ili otprilike jednaka.“²⁸⁰ Tako postoji pet modusa: mit, romansa, visokomimetski modus, niskomimetski modus i ironijski modus,²⁸¹ od kojih su za ovaj rad najzanimljivija posljednja tri, i to u usporedbi s prvim. U mitu je nositelj radnje junak koji je po vrsti nadmoćan ljudima – radi se, dakle, o bogovima i polubogovima, dok je u visokomimetskom modusu junak nadmoćan nad drugim ljudima – junak je vladar, kralj. U niskomimetskom modusu junak je jedan od nas i književni oblici karakteristični za ovaj modus su komedija i realistična proza, dok je u ironijskom modusu junak slabiji od nas u svojoj moći i/ili inteligenciji.

Frye tvrdi da europska književnost od svojih početak pa do danas „neprestance spušta svoje gravitacijsko središte“,“²⁸² što će reći da je antička književnost izjednačena s modusom mita, srednjovjekovlje s modusom romanse, renesansa i razdoblja nakon nje s visokomimetskim modusom (posebice dominira tragedija), dok od 18. do kraja 19.stoljeća dominira niskomimetski modus nastao kao posljedica nove vrste srednjestaleške kulture, dok je „posljednjih stotinu godina većina ozbiljne pripovjedačke književnosti sve [...] sklonija ironijskom modusu.“²⁸³

Distinkciju između tragičkog i komičkog Frye koristi za razlikovanje djela prema isključenosti ili uključenosti junaka u društvo, bez obzira radi li se o prozi ili drami, već o

²⁸⁰ (Frye 1979: 45)

²⁸¹ (ibidem: 45f)

²⁸² (ibidem: 46)

²⁸³ (ibidem: 47)

aspektima fabule općenito. „Tragička“ je fabula ona u kojoj je junak isključen iz društva, dok je „komička“ ona u kojoj je junak uključen u društvo.²⁸⁴

Tragički i komički modusi se pojavljuju u svim prethodno navedenim modusima, no u pojedinima dominiraju. Tako tragedija (u smislu drame) dominira u mitskom i visokomimetskom modusu.

U mitskom je modusu tragedija²⁸⁵ „pripovijest o umirućim bogovima“²⁸⁶ i ona je stoga dionizijska. U romantičnom modusu tragedija opisuje smrt junaka i elegična je, dok je u visokomimetskom modusu tragedija „pripovijest o padu vođe (on mora pasti jer to je jedini način na koji vođa može biti izdvojen iz svoga društva) [koja] združuje elegično²⁸⁷ i ironijsko.“²⁸⁸ U visokomimetskom je modusu junak plemić. Kao i ostali dosad spominjani teoretičari književnosti, i Frye se slaže da „tragedija uglavnom pripada dvama samosvojnim razvojnim područjima tragičke drame, Ateni petog stoljeća i Evropi sedamnaestog stoljeća, tj. iz razdoblja od Shakespearea do Racinea. [... kada] aristokracija naglo gubi djelotvornu moć ali zadržava dobar dio ideološkog prestiža.“²⁸⁹ Ovdje je moguće uočiti paralelu s tvrdnjama navedenim u uvodnom dijelu rada da tragedija nastaje na crti razgraničenja dvaju svjetova.

Kronološki i grafički gledano, visokomimetski modus u kojem dominira tragedija, zauzima srednje mjesto u sustavu književnosti, a za Fryea je taj položaj „izražen tradicionalnim pojmom katarze.“²⁹⁰ No, za Fryea sažaljenje i strah nisu središnje važni za tragediju, jer „ono posebno što se, nazvano tragedija, zbiva tragičkom junaku ne ovisi o njegovu moralnom statusu, [...već] u neizbježnosti posljedice [njegova] čina, a ne u njegovu moralnu značenju.“²⁹¹

²⁸⁴ (ibidem: 48)

²⁸⁵ Podsjetimo: u Fryeevu shvaćanju je tragedija svaka fabula koja izdvaja pojedinca iz društva.

²⁸⁶ (id)

²⁸⁷ Pod „elegičnim“ podrazumijeva Frye duh koji nestaje iz prirode kada nastupi junakova smrt.

²⁸⁸ (ibidem: 49)

²⁸⁹ (id)

²⁹⁰ (ibidem: 50)

²⁹¹ (id)

Tragedija postoji i u niskomimetskom modusu, i to kao „kućna tragedija“, no njenom opisu najbolje odgovara riječ patos, koji je prema Fryeu, „u tijesnoj vezi sa senzacionalnim.“²⁹² Stoga je junak niskomimetske tragedije češće žena ili dijete, i na njih patos ostaje usredotočen kao na pojedinca, što je rezultat individualizirana društva i doba koje odgovara niskomimetskom modusu.

Iz niskomimetskoga modusa rođen je ironijski. Za Fryea pojam ironije znači „način kojim se netko pričinja slabijim nego što jest, što u književnosti postaje najčešće načinom da se kaže što je moguće manje a da to znači što je moguće više, odnosno općenitije, što postaje sklopom riječi koji se odvraća od izravne tvrdnje ili vlastita značenja.“²⁹³ U ironijskoj se umjetnosti ne rađaju sažaljenje i strah, već ironija

uzima život točno onakvim kakvim ga vidi. Ali ironičar pripovijeda bez moraliziranja, nemajući drugi cilj doli svoju temu, ironija je, naravno, sofisticiran modus, a glavna je razlika između sofisticirane i naivne ironije u tomu što naivni ironičar svraća pozornost na činjenicu da jest ironičan, dok sofisticirani ironičar samo ustvrđuje i pušta čitatelja neka sam doda ironičan ton.²⁹⁴

Ironijski modus umjesto junaka tragedije ima protagonista koji je slab i patetičan (slabiji od nas) ili je pak u istom statusu kao i mi, ali propada pod djelovanjem poremećenog društva. U svakom je slučaju on žrtva (*phramakos*) koja stradava zbog spoja neizbježnog i nepodudarnog; on biva izdvojen iz društva, ali ne nužno zbog svoje tragične greške (*hamartia*). Tako nastaje pojam koji Frye naziva tragičnom ironijom.²⁹⁵ Ironija, stoga, za Fryea ima dva pola: neizbježnost ljudskog života i nepodudarnost ljudskog života. Neizbježnost označava jednostavno ljudsko bivstvo i ništa više i ništa manje od toga, odnosno uključuje tragediju kao ishod onoga što junak jest, a ne onoga što je učinio. Arhetip takvog tragičnog junaka za Fryea je Adam.²⁹⁶ S druge strane, nepodudarnost ironije leži u tome što se žrtvi nastoji pripisati sva moguća krivnja što joj daje određeno dostojanstvo, a kao arhetip

²⁹² (ibidem: 51)

²⁹³ (ibidem: 53)

²⁹⁴ (id)

²⁹⁵ (ibidem: 54)

²⁹⁶ (ibidem: 55)

nepodudarno ironijskog, Frye vidi Krista.²⁹⁷ Stapanjem te dvije označnice ironije tj. „na pola puta između,“ nalazi se „središnji lik tragedije, koji jest ljudski, a ipak junačkih razmjera koje često sadrže naznaku božanstva“²⁹⁸ i njegov je arhetip Prometej. Ironija se tako „neprestano primiće mitu te se u njoj počinju pojavljivati magloviti obrisi žrtvenih obreda i umirućih bogova.“²⁹⁹

Osim tragičkog, već je ranije spomenut i komički modus pripovjedačke književnosti, kao i činjenica da za Fryea „komičko“ predstavlja (re)integraciju junaka u društvo. Kao i tragičko, i komičko postoji u svih pet navedenih modusa: u mitskom modusu komičko podrazumijeva uključivanje bogova u društvo nakon kušnje, ili pak spas u kršćanskoj književnosti, dok je u romantičkom modusu nositelj komičkog pastoral. Kao primjer visokomimetske komedije, Frye navodi Aristofanovu stariju antičku komediju, dok je Menandrova novija više niskomimetskog tipa.³⁰⁰ Kao što u tragediji postoji sažaljenje i strah, tako u staroj komediji postoji suosjećanje i ismijavanje, a te su književne vrste obje mješavine junačkog i ironijskog.³⁰¹ Komedija niskomimetskog pak modusa za protagonista ima junaka koji je „vrlinama prosječan, ali u društvenom smislu privlačan,“³⁰² no glavnu razliku između komedije visokomimetskog i niskomimetskog modusa čini razrješenje pomoću promaknuća u društvenom statusu junaka niskomimetske komedije. Ironijska pak komedija počiva na istjerivanju žrtve (*pharmakosa*) iz društva, odnosno na „igranju[u] ljudske žrtve,“³⁰³ kojoj se nanosi bol.³⁰⁴ Ironijska komedija tako graniči s divljaštvom i sadizmom s jedne strane, dok s druge strane počiva na liku junaka koji se čini mudrijim od ostatka društva. Oblike ironijske komedije Frye dijeli na melodramu, detektivski roman, ismijavanje melodramske romanse te komediju karaktera.

²⁹⁷ (id)

²⁹⁸ (id)

²⁹⁹ (id)

³⁰⁰ (ibidem: 56)

³⁰¹ (ibidem: 57)

³⁰² (id)

³⁰³ (ibidem: 59)

³⁰⁴ „Komedija [se] sastoji od nanošenja boli nemoćnoj žrtvi, a tragedija od podnošenja te boli.“ (id)

Ukratko se može reći, Fryeovi se modusi moći junaka i modusi odnosa junaka spram duštva (tragični i komični, te tematski) međusobno isprepliću: „dok jedan modus tvori temeljni tonalitet pojedinog književnog djela, istodobno može u njemu biti sadržan još jedan ili sva preostala četiri modusa.“³⁰⁵ Samim time može se prihvatiti tvrdnja o mogućoj prisutnosti miješanja žanrova³⁰⁶ kako je predložio Dürrenmatt, a Steiner ostavio otvorenu mogućnost u nastavku života tragedije.

2.2.2. Fryeeve arhetipske slike i mitovi

Fryeeva teorija kulminira u trećem eseju *Arhetipska kritika. Teorija mitova* sustavnom sintezom pet književnih modusa iz prvog eseja s pet faza simboličnosti koje objašnjava u drugom eseju. Sintezom nastaje organska cjelina koja se vrti oko središta ljudske želje unutar poznatog svijeta čiju su sastavni dijelovi božansko, ljudsko, životinjsko, biljno i mineralno, a manifestiraju se kroz četiri godišnja doba.

Najprije treba definirati Fryeov pojam mita. Mit je za Fryea poistovjećen s

apstraktnim ili čisto književnim svijetom pripovjedačke i tematske konstrukcije, na koji ne djeluju kanoni vjerodostojne prilagodbe poznatom iskustvu. U smislu priče, mit je imitacija postupaka što se približuju ili jesu na zamislivim granicama želje.³⁰⁷

Mit je tako osnova svake književne konstrukcije; to je u prvom redu specifičan oblik priče u kojem su junaci jači od ljudskih bića, a vrlo je rijetko smješten u povijest.³⁰⁸

Mit je jedna od tri organizacije arhetipskih simbola; na potpuno suprotnom polu od mita leži naturalizam, a između njih romansa.³⁰⁹ U naturalizmu se također utjelovljuju arhetipovi mita,

³⁰⁵ (ibidem: 64)

³⁰⁶ Ovdje se koristi riječ „žanr“ kako bi se održala vjernost Fryeevoj terminologiji u kojoj on tragediju, komediju ili pak roman (koje su inače poznate kao književne vrste) naziva žanrovima.

³⁰⁷ (ibidem: 156)

³⁰⁸ (Frye 2006: 411)

³⁰⁹ Potrebno je napomenuti da Frye ovdje pod romansom ne misli na povijesni modus koji je obrađen u prvom eseju, već na težnju „da se mit premješta u ljudskom smjeru, a da ipak, oprečno 'realizmu' konvencionalizira sadržaj u idealiziranom smjeru.“ (Frye 1979: 157)

samo što su sada premješteni u područje vjerodostojnosti (*plausibility*).³¹⁰ Sredstvo pomoću kojeg se postiže rješavanje problema vjerodostojnosti mita u modusima realistične književnosti Frye naziva 'premještanje' (*displacement*).³¹¹ Pod pojmom premještanja podrazumijeva Frye „a technique a writer uses to make his story credible, logically motivated, or morally acceptable – lifelike, in short. I call it displacement for many reasons, but one is that fidelity to the credible is a feature of literature that can affect only content.”³¹² U romansi se, za razliku od poistovjećenja metaforom u mitu, poistovjetiti može jedino analogijom, poredbom ili asocijacijom. Jedna od tehnika je „demonaska modulacija“ – „svjestan obrat uobičajenih moralnih povezanosti arhetipova.”³¹³ Za tragediju tako Frye kaže da je „viđenje onoga što se doista zbiva i što mora biti prihvaćeno. U toj je mjeri ona moralno i vjerodostojno premještanje gorke odbojnosti što je ljudski rod osjeća spram svega što je preprekom njegovim željama.”³¹⁴

Prema Fryeu, dakle, postoje tri sklopa mitova i arhetipskih simbola u književnosti: kao prvo postoji *nepremješteni mit*, „koji se mahom bavi bogovima ili zlodusima i koji uzima oblik dvaju oprečnih svjetova posvemašnjeg metaforičkog poistovjećenja, jednog poželjnog i drugog nepoželjnog.”³¹⁵ Poželjno i nepoželjno se pak obično poistovjećuje sa slikama neba i pakla – apokaliptičkim i demonskim. Drugi je sklop *romantička tendencija* koja sugerira „implicitn[e] mitsk[e] obrasc[e] u svijetu koji je tješnje povezan s ljudskim iskustvom.”³¹⁶ Treći sklop obuhvaća „sklonost realizmu“ koji naglašava sadržaj i prikaze nauštrb oblika priče. S realizmom, kaže Frye, počinje ironijska književnost koja teži prema mitu, a njeni mitski obrasci upućuju prije na demonsko nego na apokaliptičko.

Nadalje je potrebno objasniti apokaliptičke slike. „Apokaliptički svijet, nebo iz religije, predstavlja – ponajprije – kategorije zbilje u oblicima ljudske želje, kao što pokazuju oblici

³¹⁰ (id)

³¹¹ (id)

³¹² (Frye 2006: 416)

³¹³ (Frye 1979: 179)

³¹⁴ (ibidem: 180)

³¹⁵ (ibidem: 160)

³¹⁶ (id)

koje one poprimaju radom ljudske civilizacije.³¹⁷ To je svijet vrta, parka, tora i pripitomljenih životinja, te svijet grada. Frye ove kategorije objašnjava na primjeru Biblije u kojoj božanski svijet predstavlja društvo bogova odnosno jednog Boga; ljudski svijet predstavlja društvo ljudi utjelovljeno u pojedinom Čovjeku: životinjski svijet je u Bibliji često poistovjećen sa stadom ovaca iz kojeg je izdvojeno jedno Janje; biljni je svijet uvijek vrt u kojem je specifično jedno Stablo (života), dok je mineralni svijet utjelovljen u gradu odnosno u Hramu. Sve ove kategorije u identitet utjelovljuje Krist. Ove je kategorije moguće i međusobno poistovjetiti; primjerice ljudski i biljni svijet u svojem poistovjećenju daju arhetip arkadijskih slika, zatim kruh i vino kao proizvodi biljnog svijeta se mogu identificirati s ljudskim i božanskim svijetom kroz Tijelo Kristovo, mineralni svijet utjelovljen u slici grada, kamena ili hrama također se u Kristu može poistovjetiti s ljudskim i božanskim svijetom.

Dijametralno suprotne slike apokaliptičnima su demonske slike i najčešće su prikaz

svijeta što ga želja posve odbacuje; svijeta noćne more i čovjeka kao žrtve, ropstva, boli i zbrke; svijet prije nego ljudska mašta počne raditi na njemu i prije nego što se čvrsto utemelji ikoja slika ljudske želje, npr. grad ili vrt; također, svijet izopačenog ili jalovog rada, ruševina i katakombi, sredstava za mučenje, spomenika gluposti.³¹⁸

Jednom riječju, to su slike pakla, koje su analogne, ali dijametralno suprotne apokaliptičkim slikama. Božanski svijet demonskih slika nastanjuju neshvatljive i opake prirodne sile, životinjski je svijet utjelovljen u čudovištima i zvijerima; biljni svijet predstavlja opaka i mračna šuma, mineralni je svijet pustinja i opasno bespuće, dok je demonski ljudski svijet društvo koje „drži na okupu neka vrst molekularnog napona *ega*, neka odanost grupi ili vodi koji umanjuje pojedinca ili [...] njegovu zadovoljstvu suprotstavlja njegovu dužnost ili čast. Takvo je društvo beskrajan izvor tragičkih dilema kao što su Hamletova ili Antigonina.“³¹⁹ u ljudskom svijetu apokaliptičnih slika postoje tri vrste ispunjenja želja – individualno, seksualno i društveno, dok u demonskom svijetu vladaju samo dva pola: tiranin-vođa i žrtva (*pharmakos*). U antropologiji je to poznat mit ubojstva starog kralja u kojem su poistovjećeni

³¹⁷ (ibidem: 162)

³¹⁸ (ibidem: 168)

³¹⁹ (ibidem: 169)

tiranin i žrtva, dok ovdje Frye poistovjećenje ova dva pola smatra nepremještenim mitom odnosno radikalnim oblikom tragičke ili ironijske strukture.³²⁰

Osim apokaliptičkih i demonskih slika, od kojih apokaliptične odgovaraju mitskom modusu, a demonske ironijskom, u njegovoj kasnoj fazi u kojoj se vraća u mit³²¹, postoje i analogijske slike koje se dalje dijele na tri podvrste, odnosno tri srednje strukture pjesničkih slika koje odgovaraju romantičnom, visokomimetskom i niskomimetskom modusu.

U modusu romanse nalaze se slike idealiziranog svijeta; ljudske protuslike apokaliptičnog svijeta koje Frye zove *analogijom nevinosti*, a ideje se povezuju s čednošću, djevičanstvom i magijskim moćima.³²² Polje visokomimetskih slika se naziva *analogijom prirode i razbora* koja idealizira ljudske prestavnike božanskog i duhovnog svijeta i čiji su nositelji ideje ljubavi i oblika koji čovjeka sjedinjuju s idealima.³²³ Likovi koji se ovdje mogu naći su vladari i aristokracija, što odgovara tragediji kao dramskoj vrsti. U niskomimetskim slikama se uočava ono što Frye naziva *analogijom iskustva*, a gdje se nalaze ljudske protuslike demonskog svijeta u kojem je čovjek izgubljen u labirintu modernog velegrada, podjarmljen pod pritiskom rada, osamljen.³²⁴

Zašto su za rad važne ove slike? Zato jer njihovim kretanjem u cikličnom obliku (kakav je i život – od rođenja do smrti pa do ponovnog rođenja i tako dalje u krug) Frye identificira četiri kategorije književnosti koje su šire od uobičajenih književnih žanrova.

Gornja pola prirodnog ciklusa jest svijet romanse i analogije nevinosti; donja pola jest svijet „realizma“ i analogije iskustva. Tako postoje četiri glavna tipa mitskog kretanja: unutar romanse, unutar iskustva, prema dolje i prema gore. Silazno je kretanje tragično kretanje: kolo sreće spušta se od nevinosti prema *hamartii*, a od *hamartie* prema propasti. Uzlazno je kretanje komičko kretanje, od prijetećih zamršaja prema sretnom završetku i općenito pretpostavci o postdatiranoj nevinosti u kojoj svi žive sretno dovijeka.³²⁵

³²⁰ (ibidem: 170)

³²¹ U analizi korpusa će praktično biti prikazani dokazi za ovu tvrdnju.

³²² (ibidem: 173)

³²³ (ibidem: 175)

³²⁴ (ibidem: 176f)

³²⁵ (ibidem: 185)

Te šire kategorije književnosti ili koje im logički prethode su romantička, tragička, komička, ironijska ili satirička, i Frye ih naziva *mythoi* ili generičke radnje.³²⁶ Od njih se tvore dva oprečna para: tragedija i komedija su u oporbi, kao i romansa i ironija, pri čemu su tragedija i romansa predstavnice idealnog, dok su komedija i ironija predstavnice stvarnog. Ovi se *mythoi* mjestimično preklapaju, pa tako romansa može biti komička ili tragička, a tragedija se proteže od visoke romanse do gorkog i ironijskog realizma.³²⁷

Komedija se za Fryea sastoji od šest faza, a karakterizira je gibanje od ironijskog prema romantičnom, gdje su prve tri faze komedije usporedne s prvim trima fazama ironije, a druge tri s drugim trima fazama romanse. Romansa se giba od tragičkog prema komičkom. Njene prve tri faze usporedne su s prve tri faze tragedije, a druge tri s druge tri faze komedije. Tragediju karakterizira gibanje od junačke (romantičke) prema ironijskoj fazi; njene prve tri faze jednake su prvim trima fazama romanse, dok su druge tri jednake drugim trima fazama ironije. Naposljetku, ironija se giba od komičkog k tragičkom. Prve tri faze ironije su satire i odgovaraju prvim trima fazama (ironijske) komedije; druge tri faze uzmiču iz područja satire i ulaze u područje ironijskog aspekta tragedije. Pravci gibanja pojedinog mita su oprečno paralelni, odnosno gibaju se kao oprečni parovi: romansa i ironija se gibaju u jednom smjeru dok se komedija i tragedija gibaju suprotno od toga.

Već je iz ovog objašnjenja moguće zaključiti da *mythoi* nisu oštro odvojeni jedni od drugih već se prelapaju jedan u drugi u beskrajnom krugu života. Fryevi će mitovi, ona tri koja su relevantna za ovaj rad (komedija, tragedija i ironija) biti detaljnije predstavljeni u nastavku.

2.2.2.1. Mit proljeća: komedija

Iako Frye pod pojmom 'komedija' misli općenito na komičku radnju koja ne čini nužno samo dramu već i prozna djela, u ovom će se dijelu pod pojmom komedija promatrati dramska komedija kao preteča prozne; govorit će se, dakle, o komediji kao dramskoj vrsti.

Rečeno je da je mit u svojstvu priče (fabule), a u kakvom će i ovdje biti korišten, imitacija postupaka koji streme k ispunjenju ili su vrlo blizu ispunjenja određenih želja. U komediji, tvrdi Frye, se obično radi o želji mladog čovjeka za mladom ženom, no on u ostvarenju svoje želje nailazi na prepreke, obično očinskog tipa, no kroz zaplet i zaokret u njemu, želja mu se

³²⁶ (id)

³²⁷ (id)

ipak na kraju ispuni. Važan element u ovakvoj, ali i svakoj drugoj komičkoj strukturi je *kretanje*, koje je u komediji najčešće „kretanje od jedne vrsti društva prema drugoj.“³²⁸ To društvo koje nastaje na kraju je novo društvo, a trenutak u kojem se događa razrješenje radnje je komičko prepoznavanje, *anagnorisis* ili *cognitio*.³²⁹ To se novo društvo obično najavljuje ili ostvaruje obredom svetkovine kao što je vjenčanje ili gozba. Tako se u komediji postiže ostvarenje društva kakvo je publika od početka priznavala kao ispravno i poželjno stanje stvari. Stoga razrješenje komedije, tvrdi Frye, dolazi zapravo do strane publike, dok razrješenje tragedije „dolazi iz neka tajanstvena svijeta na suprotnoj strani.“³³⁰

Radnja komedije počiva na nastojanju ostvarenja želja pri čemu junak nailazi na brojne prepreke. Komičko razrješenje je prevladavanje tih prepreka, pri čemu je tendencija da se stvori novo društvo koje će u sebi uključiti što veći broj ljudi.³³¹ Tako je moguće u(s)tvrditi, radnja je komedije zasnovana na svijetu u kojem je ravnoteža poremećena. U ovoj je tvrdnji moguće uočiti sličnost s Dürrenmattovom teorijom o nastanku komedije u svijetu nereda. Za Fryea zbog poremećaja u ravnoteži svijeta dolazi zbog junakove želje, no kako komedija stremlji k ponovnoj uspostavi ravnoteže koja se realizira u sretnom završetku. No, kod Dürrenmatta, kako će pokazati analize, nedostaje element sretnog završetka.

Tipični likovi komedije, prema Fryeu uključuju sljedeće: *alazon* ili varalica, *eiron* ili samopotcjenitelj, *bomolochos* ili lakrdijaš, *agroikos* ili neotesanac (seljak). *Alazon* i *eiron* tvore temelj komičke radnje, dok „lakrdijaš i neotesanac polariziraju komički ugođaj.“³³² *Alazon* ili varalica je dobro poznat i čest lik koji nastupa kao hvalisavac, *miles gloriosus*, no potrebno je pobliže objasniti lik *eirona* jer će on često biti prisutan u interpretativnom dijelu rada. *Eiron* ili samopotcjenitelj je lik čijoj karakterizaciji autor ne pridaje previše pozornosti u komadu (lukavi rob, sluga-spletkar, Figaro, starac čijim se povratkom razrješava radnja), no on je taj koji je duh komedije. Lakrdijaš je najčešće nametnik koji, umjesto da izvršava svoje

³²⁸ (ibidem: 186)

³²⁹ (id)

³³⁰ (ibidem: 187)

³³¹ Ovdje je važno sjetiti se da je već na početku spomenuta razlika između pojmova „tragičko“ i „komičko“ koja počiva na vrsti odnosa između junaka i društva; komičko znači uključivanje u društvo, dok tragičko podrazumijeva isključivanje junaka.

³³² (ibidem: 195)

zadaće u radnji, samo uveseljava publiku svojim nepodopštinama. Često je povezan s hranom, prekomjernim apetitom, kuhanjem. Četvrti tip lika *agroikos* doslovno znači seljak, a kao neotesanac se pojavljuje ovisno o kontekstu.³³³

2.2.2.2. Mit jeseni: tragedija

Frye tragediju, kao ni komediju, ne ograničava na dramsku vrstu ili pak na radnju koja završava pogubno, no ona se ipak najbolje može proučiti kroz dramsku tragediju.

„U punoj tragediji glavni su likovi osamostaljeni od sna, a to osamostaljenje istodobno je ograničenje stoga što je prisutan prirodni poredak.“³³⁴ Ovdje je vidljiva prva razlika između komedije i tragedije kakva je prisutna i kod Dürrenmatta i Steinera – tragedija zahtijeva uređen i strukturiran svijet, dok je svijet komedije svijet kaosa.

Daljnja je razlika između komedije i tragedije već nekoliko puta spomenuta u radu – a to je odnos lika prema društvu. Komedija, prema Fryeu, naginje tome da se bavi likovima unutar društva, dok se tragedija više usredotočuje na pojedinca. U prvom je eseju Frye pokazao da je pojedinac tragedije negdje između božanskog i „odveć ljudskog,“ pa makar se radilo o bogovima, jer u tragedijama i bogovi trpe, primjerice Prometej, Adam ili Krist. „Tragički je junak vrlo velik u usporedbi s nama,“³³⁵ no malen u usporedbi sa silama koje upravljaju njegovom sudbinom, a te sile su bogovi, Bog, sreća, slučajnost, fatum, okolnost, nužnost ili pak kombinacija svega navedenog; „tragički je junak posrednik između nas i toga.“³³⁶

Frye tragičkog junaka smješta na „vrh kola sreće“; on je uzdignut u odnosu na nas i stoga je upravo on „neizbježan vodič kroz koji će proći moć.“ On, slično kao i junak u komediji, remeti ravnotežu u prirodi koja uključuje i vidljivo i nevidljivo, izazivanjem ili nasljeđivanjem neprijateljske situacije ili mržnje te stremljenjem k osveti (*nemesis*) kako bi se ravnoteža što prije uspostavila. Povratak osvetnika vodi katastrofi, a tragedija osvete je tako najčešći oblik.

³³³ (ibidem: 197f)

³³⁴ (ibidem: 234)

³³⁵ (ibidem: 235)

³³⁶ (id)

Za Fryea postoje dvije formule u objašnjenju tragedije. Prva je da svekolika tragedija prikazuje svemoć izvanjske sudbine. Takva tragedija pokazuje svu nadmoćnost neke bezlične sile i ograničenost ljudskog napora da se toj sili odupre. „Sudbina u tragediji postaje junaku izvanjskom *nakon* što je tragički proces stavljen u pokret,“³³⁷ i nakon što je narušena ravnoteža života. U tom se slučaju tragedija ne razlikuje od ironije.

Druga teorija tragedije podrazumijeva da je čin kojim začinje tragički proces nekakav prekršaj *moralnog* zakona, bilo ljudskog, bilo božanskog, što će reći da je Aristotelova *hamartia* moralna odnosno etička povreda u obliku grijeha ili prijestupa.³³⁸ No, Frye ističe opasnost od prevelikog pridavanja važnosti osjećajima sažaljenja i straha odnosno katarze u tragediji, jer se njihovim prevelikim isticanjem udaljava od tragedije i približava „jednoj vrsti suludih didaktičkih priča, poput one o sinčiću gospođe Te-i-te koga je bik probo rogovima zato što je postavljao neumjesna pitanja.“³³⁹ Frye zaključuje kako se tragedija stoga mora odmaknuti od antiteze dobra i zla, kao i antiteze moralne odgovornosti i sudbine, u čemu je možda moguće iščitati slaganje s hegelijanskom idejom o tragičnom sukobu koji nastaje između dvije jednakoopravdane strane djelovanja.

Anagnorisis junaka u tragediji, za razliku od komedije, nije prepoznavanje u smislu razotkrivanja iluzije (nakon prurušavanja i razrješenja spletki), već je „prepoznavanje određenog oblika života što ga je on stvorio za sebe, s implicitnom usporedbom s nestvorenim mogućim životom kojeg se odrekao.“³⁴⁰ S padom junaka započinje vrijeme tragedije, a s gibanjem vremena usko je povezan *nemesis*. Tragedija se „uspinje prema *Augenblicku* ili odsutnom trenutku, mjestu odakle se put prema onomu što bi moglo biti i put prema onomu što će doista biti može vidjeti napredno.“³⁴¹ Na junakovu žalost, to on ne vidi jer se nalazi u stanju pretjeranog ponosa *hybris*; taj trenutak vidi publika i tada se junakovo kolo sreće počinje bespovratno gibati prema dolje, a razrješuje se u manifestaciji prirodnog zakona – padu tragičnog junaka.

³³⁷ (ibidem: 237)

³³⁸ (ibidem: 238)

³³⁹ (ibidem: 239)

³⁴⁰ (ibidem: 240)

³⁴¹ (ibidem: 241)

„Tragedija je,“ za Fryea, „paradoksalna kombinacija strašljiva osjećaja pravičnosti (junak mora pasti) i sažaljiva osjećaja nepravičnosti (baš šteta što on pada).“³⁴² Takav paradoks postoji i u dvama elementima žrtve – pričesti i pomirbi.³⁴³ Ovdje je vidljiva analogija s antropološkim studijama od kojih su neke već spominjane u radu³⁴⁴, no Frye pronalazi i psihološke analogije prinošenja žrtve i osjećaja pomirenja s tragedijom. Najadekvatnije psihološke teorije za objašnjenje tragedije Frye smatra onu Adlerovu i Nietzscheovu jer su to psihologije volje za moći u kojima se „dionizijska“ agresivna želja za svemoći suprotstavlja „apolonijskom“ osjećaju vanjskog poretka.³⁴⁵ Žrtva ne podrazumijeva junakovu doslovnu smrt, već samo njenu viziju koja „preživjele privlači u novo jedinstvo“ čime nastaje pomirba. U tom trenutku smrti, tragični junak dobiva moć govora.

Prije analize vrsta likova u Fryeevoj tragediji, potrebno je naglasiti da Frye komediju, romansu, tragediju i ironiju smatra sastavnicama ili „epizodama“ jednog cjelovitog mita, mita potrage (*quest myth*)³⁴⁶ u kojem je moguće da „komedija može u sebi sadržavati potencijalnu tragediju [...] osjećaj tragedije kao predigre komediji čini se gotovo neodvojivim od svega što je eksplicitno kršćansko.“³⁴⁷ Ispreplitanje tragedije i komedije za Fryea je, dakle, moguće, ali je „tek epizodno, kao sporedan kontrast ili nuzzaplet.“³⁴⁸ Ono pak što je moguće, štoviše vrlo često i ostvareno u komediji je situacija u kojoj pisac dovodi junaka što bliže njegovoj katastrofalnoj propasti, da bi je ubrzo okrenuo,³⁴⁹ dok se i u tragediji može iščitati trenutak u kojem se radnja može okrenuti na komediju (kao primjer Frye navodi *Romea i Juliju*).³⁵⁰

Uočljiva je ista struktura likova u komediji i u tragediji, no s ponešto drugačijom analogijom. Dok je u komediji *eiron* dobronamjerna osoba (lukavi rob, junak ili junakinja), u tragediji je

³⁴² (ibidem: 243)

³⁴³ (id)

³⁴⁴ Frazerova *Zlatna grana* je već spomenuta, no treba dodati i djelo Sigmunda Freuda *Totem i tabu – neke podudarnosti u životu divljaka i neurotičara*. Vidi (Freud *Totem i tabu* 2000)

³⁴⁵ (Frye 1979: 243)

³⁴⁶ (id) Inače, mit potrage vrlo je čest element u angloameričkoj književnoj kritici, a u radu će se još naći i interpretiran kroz djelo Josepha Campbella pod nazivom *Junak s tisuću lica*. Vidi (Campbell 2009)

³⁴⁷ (Frye 1979: 244)

³⁴⁸ (id)

³⁴⁹ (ibidem: 203)

³⁵⁰ (ibidem: 244)

ieron izvor *nemesis*a (npr. gnjevni bog, nitkov, sablast – onaj lik koji obznanjuje tragičnu radnju, te kao takav funkcionira kao katalizator radnje prema njenom tragičnom završetku. S druge strane, tragični junak obično pripada skupini *alazona* (gdje je varalica u tom smislu što sam sebe obmanjuje ili ga smućuje *hybris*). Tip lakrdijaša u tragediji je zamijenjen likom molitelja, često žena, prikazana u stanju čiste bespomoćnosti i jada, a komičnom *agroikosu* odgovara lik vjernog prijatelja junaku.³⁵¹ Ovakav je tip junaka čest u tragediji bez kora i on ga u biti zamjenjuje. Kao takav, bilo kor ili pak korski lik vjerna prijatelja, je za Fryea „embrionska klica komedije u tragediji, kao što je [njegov komički pandan nazvan] odbijač svetkovine [...] tragička klica u komediji.“³⁵²

Značajne razlike između tragedije i komedije Frye definira ovako:

U komediji se junakove romantične i društvene sveze kombiniraju i združuju u završnom prizoru; tragedija obično čini ljubav i društvenu strukturu nepomirljivim i protivničkim silama, koji sukob svodi ljubav na strast a društvenu djelatnost na odbojnu i prisilnu dužnost. Komedija je umnogomu okrenuta integraciji obitelji i prilagodbi obitelji društvu kao cjelini; tragedija je okrenuta raspadu obitelji i postavljanju obitelji u opreku s drugima u društvu.³⁵³

2.2.2.3. Mit zime: ironija i satira

Gibanjem prema mitu ironije „dolazimo do mitskih obrazaca iskustva, pokušaja da se promjenjivim dvosmislenostima i slojevitostima neidealizirana bivstva dade oblik.“³⁵⁴ Za ironiju i satiru kaže Frye da je najbolje tretirati ih kao parodiju romanse.

Nadalje, potrebno je napraviti razliku između ironije i satire; „satira [je] ratoborna ironija: njezine moralne norme razmjerno su jasne, a pretpostavlja mjerila kojima se mjeri groteskno i apsurdno.“³⁵⁵ Satira je, primjerice, davanje pogrdnih imena, „prepucavanje“, dok je ironija situacija kad „čitatelj nije siguran kakav je autorov stav ili kakav treba biti njegov vlastiti

³⁵¹ (ibidem: 244f)

³⁵² (ibidem: 247)

³⁵³ (id)

³⁵⁴ (ibidem: 252)

³⁵⁵ (id)

stav.“³⁵⁶ Nadalje, satira je ironija koja obično predstavlja borbu između normalnog društva i onog koje je apsurdno, s dvostrukim žarištem moralnosti i fantazije; ironija pak s primjesama satire je „nejunački talog tragedije, usredišćujući se oko teme zbunjenog poraza.“³⁵⁷

Dva su elementa važna za satiru: duhovitost zasnovana na fantaziji ili osjećaju groteskog ili besmislenog te predmet napada.³⁵⁸

Može se zaključiti, Frye je u prvom redu tipičan primjer strukturalista koji je mišljenja kako književnost funkcionira prema specifičnim objektivnim pravilima koje književna kritika treba formulirati da bi se mogla sustavnije njome baviti. On uklanja subjektivni aspekt književne kritike kao neprihvatljiv faktor u prosudbi vrijednosti djela, kao i kontekste jer smatra kako svako novo književno djelo proizlazi iz nekog već ranije napisanig.

Za razliku od ostalih teoretičara, Frye smatra mogućom i kršćansku komediju i kršćansku tragediju upravo zbog svog specifičnog širokog shvaćanja ovih pojmova kao preteče istoimenih dramskih oblika. Krista i Adama primjerice često promatra kao žrtvu (*pharmakos*), a time i likove u tragičkom i komičkom mitu, a u kršćanskoj književnosti vidi isprepletenost tragedije i komedije.

Već je spomenuto da Frye odbija podjelu drame na tradicionalne dramske oblike tragedije, komedije i drame u užem smislu. Te pojmove koristi u posve novom smislu – kao strukture fabule koje su nadređene, odnosno prethode svim oblicima pripovjedne književnosti (a koja uključuje i dramu i prozu). Frye u dramu uključuje i operu i masku³⁵⁹ te dramu dijeli na žanrove kao što su biblijska ili mitska drama, legenda, japanska no-drama, viteška drama, povijesna drama, a jedino tragediju promatra kao vrst drame. Tragediju kao vrst drame čini

središnji junački lik, ali povezanost junaštva s propašću opstoji zahvaljujući istodobnoj nazočnosti ironije. Što je tragedija bliža *auto-*u³⁶⁰, to je junak u tješnjoj svezi s božanstvom: što je bliža ironiji, junak je

³⁵⁶ (id)

³⁵⁷ (ibidem: 253)

³⁵⁸ (id)

³⁵⁹ (ibidem: 319)

³⁶⁰ *Auto* je „dramski oblik u kojem je glavna tema sveta ili neoskvrnjiva legenda; npr. mirakul, oblikom svečan i procesijski ali ne strogo tragički. Naziv uzet iz Calderonovih *Autos Sacramentales*.“ (ibidem: 402)

ljudskiji, a katastrofa se pričinja većma društvenim negoli kozmološkim događajem.³⁶¹

Prirodno kretanje tragedije ide prema ironiji. Već u devetnaestom stoljeću

tragička se vizija često poistovjećuje s ironijskom; stoga tragedije devetnaestog stoljeća naginju tomu da budu ili *Schicksal*-drame koje govore o proizvoljnim ironijama usuda, ili [...] studije o kočenju i gušenju ljudskog djelovanja od strane kombinacija pritiska natražnog društva izvana i nesređene duše iznutra.³⁶²

Rečeno je da se pojedini mitovi preklapaju. Tako je kod Fryea, kao i kod Dürrenmatta, moguće postojanje dodirnih točaka između tragedije i komedije. Po Fryeu postoji trenutak komičke mogućnosti koji je sastavni dio svake tragedije, dok u svakoj komediji postoji i impuls tragične mogućnosti. Kao primjer navodi *Romea i Juliju*, djelo koje je u jednom trenutku moglo okrenuti na komediju. Izbor je pisca bio da to ostane tragedija.

Za Fryea smo sada već duboko zagazili u područje mita ironije i satire. Ako je on u pravu, možemo predvidjeti da ono što slijedi nakon ironije prema modelu cikličkog kretanja, kad god taj period u obliku mitskog modusa i mita zime (ironija i satira) završio, u području modusa čeka nas povratak mitu, a u području *mythosa* povratak komediji.

³⁶¹ (ibidem: 322)

³⁶² (ibidem: 323)

2.3. George Steiner: *Smrt tragedije* (1961.)

Devedeset godina nakon što je Nietzsche u *Rođenju tragedije iz duha glazbe* (1872.) opisao rođenje fenomena koji svijet poznaje kao grčku tragediju, George Steiner je napisao njen *in memoriam*. Nietzsche je rekao da tragedija nastaje u helenskom svijetu, u kojem vlada „silna oprečnost“, pa tako i među stvaralačkim i umjetničkim nagonima, posebno

između likovne umjetnosti, apolonske, i nelikovne, glazbene umjetnosti kao one Dionizove; ta dva tako različita nagona gibaju se usporedno, većinom u otvorenom neslaganju jedan s drugim i uzajammno se izazivajući na vazda nove, snažnije plodove da bi u njima perpetuirali borbu one opreke koju zajednička riječ „umjetnost“ samo prividno premošćuje; dok se naposljetku, čudotvornim metafizičkim činom helenske „volje“, ne pojave zajedno spareni i u tom sparenju konačno proizvedu dionizijsko i u isti mah apolonsko umjetničko djelo antičke tragedije,³⁶³

Za njega spajanjem apolonijskog, koje ujedno poistovjećujemo sa svijetom *sna*, i dionizijskog, koje Nietzsche naziva svijetom *opoja*,³⁶⁴ odnosno čija je oprečnost jednaka onoj između ta dva nagona, nastaje tragedija. A sve što se rodi mora i umrijeti pa tako ideja o smrti tragedije postoji već i kod Nietzschea. Za Nietzschea,

grčka je tragedija propala drukčije od svih starijih umjetničkih vrsta posestrima: umrla je samoubojstvom uslijed nerješiva sukoba, dakle tragično, dok su sve one preminule najljepšom i najspokojnijom smrću u visokoj starosti. [...] Smrću grčke tragedije nastala je, naprotiv, neizmijerna praznina koja se svugdje duboko osjećala [...]. U tom je smrtnom boju tragedije bio *Euripid*; ova mlađa umjetnička vrsta poznata je kao *novija antička komedija*. U njoj se određeni lik tragedije nastavio razvijati sve do spomenika njezinoj nadasve mučnoj i naprasitoj smrti.³⁶⁵

Tako je za Nietzschea tragedija mrtva odmah poslije Euripida. S njom je umrla i poezija, a umjesto tragedije na pozornicu svjetskog kazališta stupila je komedija.

Steiner, pak, u svojoj *Smrti tragedije* kao sudbinu ovog fenomena navodi tri mogućnosti. Ne proglašava tako strogo njenu smrt kako to najavljuje u naslovu djela, već vrlo široko zaključuje: a) tragedija je možda mrtva, b) njena je životna linija ipak možda neprekinuta ili c) tragedije je naprosto promijenila stil i konvencije. No, kako je došao do tog zaključka?

³⁶³ (Nietzsche 1997: 27)

³⁶⁴ (id)

³⁶⁵ (ibidem: 78)

U prvoj glavi Steiner objašnjava kako je tragedija kao dramski oblik strana židovskom i istočnom svijetu, unatoč njihovom poznavanju patnje, nasilja, katastrofe, prirodne i obredne smrti, jer njihova kultura sadrži snažne zahtjeve pravde.³⁶⁶ Kao začetnika umjetnosti tragedije Steiner navodi Homera i njegovu *Ilijadu*,³⁶⁷ kao djelo u kojem je započelo oblikovanje osjećaja tragičnog kao posljedica slika „kratkog junačkog života, izloženost[i] čovjeka ubilaštvu i čudima neljudskog, pad[a] Grada.“³⁶⁸ Tako je i s ratovima iz Starog Zavjeta – oni su krvavi, ali nisu tragični jer će vojske odnijeti pobjedu ako slijede Božje zapovijedi, dok su, s druge strane, peloponeski ratovi tragični jer su rezultat čovjekove pogrešne prosudbe i zle kobnosti.³⁶⁹

Zanimljivo je i pomalo paradoksalno što Steiner gotovo pobija vlastitu tvrdnju o smrti tragedije rečenicom da „i danas vodimo peloponeske ratove“³⁷⁰ što će reći da je tragedija danas ipak zbog toga moguća. „Naša vlast nad materijalnim svijetom i naša pozitivna znanost okreću se protiv nas, čineći politiku nasumičnijom a ratove surovijima.“³⁷¹ Koliko god blasfemično moje ukazivanje na nelogičnost kod Steinera zvučalo, opravdano je, jer čovjekovu vlast, odnosno dominaciju nad prirodnim svijetom koja je nastala kao rezultat razvoja znanosti možemo promatrati kao pogrešku ljudskoga roda koja će našu sudbinu učiniti nesretnom i u isti mah neizbježnom. Sličnu smo tezu, prisjetimo se, susreli i kod Dürrenmatta: zbog čovjekova su djelovanja svijet i stvarnost postali nepregledni, bezoblični i nestrukturirani. Ovdje je vidljivo koliko se Steinerova i Dürrenmattova teorija nadopunjavaju. Za Steinera je današnje doba tragično, poput doba peloponeskih ratova, no izvorne tragedije nema, jer ju je, nadovezao bi se Dürrenmatt, zamijenila komedija. Naime, u takvoj kaotičnoj i

³⁶⁶ (Steiner 1979: 13)

³⁶⁷ (ibidem: 14)

³⁶⁸ (Ibidem) Pod „Gradom“ Steiner misli na Troju, jer u citiranom odlomku pojašnjava zašto rušenje i spaljivanje Jerihona i Jeruzalema spram pada Troje nisu tragedije, a to je i ključni moment, kako ćemo vidjeti na kraju, zašto tragedija danas ne postoji. Naime, uništenje Jerihona i Jeruzalema je pravedno i nije konačno – oni će se obnoviti i ponovno uzdići kad ljudi povrate Božju milost, dok je pad Troje „prva velika metafora tragedije“ i konačan je jer su ga zajednički uzrokovali čovjekova mržnja i sudbina. Rekla sam da je to ključni moment iznesen na početku, jer ćemo na kraju vidjeti da je razlog nestajanja tragedije u modernom svijetu odsutnost Boga, slično kao i kod Luciena Goldmanna, kako smo vidjeli u uvodnim poglavljima ovog rada.

³⁶⁹ (ibidem: 15)

³⁷⁰ (id)

³⁷¹ (id)

nesređenoj situaciji kakva je naša, može nastati jedino (tragi)komedija, pa čak i za tako ozbiljne teme kao što su krvavi i besmisleni ratovi.

No, vratimo se Steineru. Za židovski duh, Steiner kaže, propast uzrokuje specifična moralna pogreška ili nemogućnost razumijevanja, dok „grčki tragični pjesnici tvrde da sile koje oblikuju ili uništavaju naše živote leže izvan vlasti razuma ili pravde.“³⁷² Ovakvim pomalo paradoksalnim tvrdnjama, kao i onom prethodnom, Steiner stvara odstupnicu za kasniji zaključak u kojem će ipak dati mogućnost postojanja tragedije, pa makar u drugom obliku od tradicionalne.³⁷³

Antička tragedija završava propašću: „tragični lik biva uništen silama koje se niti mogu posve razumjeti niti nadvladati razboritošću.[...] Gdje su uzroci propasti svjetovni, gdje se sukob može riješiti tehničkim ili društvovnim sredstvima, možemo imati ozbiljnu dramu – ali ne tragediju.“³⁷⁴ Zato, kaže dalje Steiner, Ibsen nije tragičar. Krize se u njegovim dramama mogu riješiti zdravijim gospodarskim odnosima ili pak boljim razumijevanjem. S druge strane, „tragedija je nepopravljiva. Ne može voditi do pravedne i materijalne naknade za pretrpljene patnje.“³⁷⁵ Tragedija, dakle, nastaje zbog „drugosti“³⁷⁶ svijeta koju možemo smatrati skrivenim³⁷⁷ ili zlonamjernim bogom, zlom kobi ili usudom, animalnim bijesom koji može kolati našom krvi ili pak napastima pakla, no to je ono što nas izaziva da učinimo pogreške, a tek u rijetkim slučajevima nas vodi ka konačnom otkupljenju.³⁷⁸ Prototip navedenog je vidljiv u *Medeji*. Za te svoje pogreške, u većini slučajeva, bivamo i previše kažnjeni. No, u toj kazni, čovjek postiže određeno dostojanstvo i poprima veličinu, upravo zbog nepravde ili pak osvetoljubivog prkosa bogova nad njim i njegovom sudbinom. Pokušaj je to definiranja tragedije, preciznije rečeno, tragične vizije života uslijed koje tragedija nastaje, a najbliže sažetku takve vizije dolazi, tvrdi Steiner, Euripid u svojim *Bakhama*. Ono što je posebno

³⁷² (id)

³⁷³ Pod zajednički nazivnik tradicionalne tragedije smještam antičku grčku tragediju, elizabetansku i klasičnu odnosno neoklasičnu tragediju.

³⁷⁴ (ibidem: 16)

³⁷⁵ (id)

³⁷⁶ Sam Steiner stavlja pojam pod navodnike.

³⁷⁷ Ponovna aluzija na Goldmannova *Skrivena boga*

³⁷⁸ (ibidem: 16f)

istaknuto u svim velikim tragedijama (grčkim, šekspirskim i neoklasičnim poput *Edipa*, *Kralja Leara* i *Fedre*) je prema Steineru njihov specifičan završetak koji je „spoj patnje i radosti, tužbalica nad padom čovjeka i veselje zbog uskrsnuća njegova duha;“³⁷⁹ taj spoj tuge i veselja čini ih najplemenitijim djelima ljudskog duha.

U drugoj glavi navodi Steiner Chaucerovu definiciju tragedije koja ne podrazumijeva nužno njen dramski oblik, već označava priču „koja prepričava život neke davne ili istaknute ličnosti koja je pretrpjela odmak sreće prema pogibeljnom završetku.“³⁸⁰ I Dante je, kao i Chaucer, tragediju smatrao gibanjem iz blagostanja k patnji i kaosu, a komediju usponom duše iz mraka prema svjetlosti zvijezda, te je stoga i svoj spjev nazvao *commediom*. Srednjovjekovno je shvaćanje tragičnog, dakle, ostalo razdvojeno od osjećaja kazališnog iz još jednog razloga: kao rezultat pogrešno shvaćanja da je Senekine i Terencijeve tragedije izvodio samo jedan pripovjedač.³⁸¹ Iz navedenog možemo zaključiti da je srednjovjekovno poimanje tragedije općenito uključivalo „pad onoga tko je stajao visoko“ i to ponajviše zbog „prekomjerna častoljublja, uslijed mržnje i lukavstva svojih protivnika, ili pak zahvaljujući lošoj sreći,“³⁸² što odgovara Aristotelovoj definiciji *hamartie*. Srednjovjekovno je shvaćanje tragičnog pojedinca takvo da je on plemenitiji i bliži tamnom izvoru života od prosječnog čovjeka, no istodobno je i prosječan; u protivnom, njegova propast ne bi bila reprezentativna.

U elizabetanskom je teatru prošireno shvaćanje osjećaja tragičnog jer doseže dalje od propasti individualne veličine; sam je život osjenčan tragedijom, pa se ona premjestila u domenu proze i lirike. Elizabetanski su tragičari ukinuli jedinstva i kor te kombinirali tragične i komične elemente u tragediji kao dramskom obliku, unatoč neoklasičnim konvencijama prema kojima „tragički i komički smisao života moraju biti strogo odijeljeni“, i prema kojima se jedinstvo vremena i prostora koristi za postizanje jedinstva radnje kao centra klasičnog ideala.³⁸³ To je Shakespeareove i Kydove komade činilo popularnima, jer je publika bila sklonija romansama i tragikomedijama; uživala je u klaunovima, komičnim elementima i tjelesnim

³⁷⁹ (ibidem: 17)

³⁸⁰ (ibidem: 19)

³⁸¹ (id)

³⁸² (ibidem: 20)

³⁸³ (ibidem: 24)

akrobacijama.³⁸⁴ Popularnost Shakespearea leži u činjenici što je on koristio dramske oblike sa „čudesnim pragmatizmom, oblikujući ih prema potrebi. Zbiljsko i fantastično, tragično i komično, plemenito i nisko, sve je to bilo jednakomjerno nazočno u njegovu poimanju života. Stoga je zahtijevao nepravilnije i provizornije kazalište od onoga klasične tragedije.“³⁸⁵ Upravo ga stoga Steiner cijeni kada kaže da je „velik dio poetske drame, od Miliona do Goethea, od Hölderlina do Cocteaua, pokušaj da se oživi grčki ideal,“³⁸⁶ a u tom kontekstu spominje i Shakespeareove suvremenike poput Bena Johnsona, Sydneyja i Chapmana kao učenih pjesnika, dok Shakespearea krasi neusiljenost i neopterećenost helenskim duhom.

Za najbolja djela Johna Drydena, koji je imao izvrstan komički impuls, ali je propašao „u razradbi političkih i tragičkih motiva,“³⁸⁷ drži Steiner prerade tuđih komada, a recikliranje građe postaje sve češće: „lišeni invencije, pjesnici počinju prelijevati staro meso novim umacima;“³⁸⁸ tradicija je to koja će se nastaviti i do današnjih dana razbuktati.

Poslije Shakespearea, kaže Steiner, Ibsen „će biti prvi u kojem su se ispunili ideali tragičkog oblika što ne potječu ni od antičkog ni od šekspirskog uzora,“³⁸⁹ unatoč činjenici da ga u prethodnoj glavi ne etiketira kao tragičara, upravo suprotno. No prije nego je došlo do potpunog razilaženja sa starim idealima, bilo je potrebno odmaknuti tragediju iz dominacije stiha u jezik proze.

Najvažniji su dramatičari oni koji „istodobno najrazgovjetnije iskazuju svrhu,“³⁹⁰ što će reći oni koji razvijaju i vlastitu kritičku misao, poput Drydena, Schillera, Ibsena, Pirandella, Brechta, koji „djeluju unutar ili protiv eksplicitnih teorijskih oblika.“³⁹¹ Prvim modernistom pak Steiner drži Diderota upravo stoga jer je svoje drame popratio kritičkim instrumentom za analizu.

³⁸⁴ (ibidem: 26)

³⁸⁵ (id)

³⁸⁶ (ibidem: 27)

³⁸⁷ (ibidem: 39)

³⁸⁸ (id)

³⁸⁹ (ibidem: 33)

³⁹⁰ (ibidem: 36)

³⁹¹ (id)

U trećoj se glavi Steiner osvrće na francusku neoklasičnu tragediju, a ponajviše na Racinea i Corneillea. Obojica su vrlo retorični, što bi možda mogao biti razlog da se njihova djela ne postavljaju izvan Francuske. No, problem neoklasicista je dublji od toga. On leži u činjenici što Francuzi smatraju građu koja je oblikovala zapadnu kulturu nacionalnom, a ne univerzalnom imovinom zbog političkog i socijalnog miljea iz kojeg potječu, ali i zbog loših prijevoda klasika.

Zanimljivo je da Steiner već kod Racinea uočava potragu za instrumentom udaljavanja između gledateljstva i zbivanja na pozornici kakav fenomen nalazimo kasnije kod Brechta, a vidjeli smo i kod Dürrenmatta. Racine, naime, smatra da je tragička drama čistija i značajnija od svakodnevnog života; ona prikazuje kakav bi život mogao biti kada bi se živio na razini visoke doličnosti i plemenitosti. Za Steinera, i Brecht i Racine „zahtijevaju strogu razliku između realnosti i realizma.“³⁹² No, Racine, kao i ostali neoklasicisti inzistira na Aristotelovim trima jedinstvima, i sve što se događa (nasilje, tiranija) se događa kroz jezik, a ne oponašanjem na pozornici, pa je stoga i teško prevodivo.

U četvrtoj glavi Steiner se hvata u koštac s romantičkim pokretom za koji kaže da u njegovom ishodištu „leži eksplicitan pokušaj revitalizacije glavnih oblika tragedije.“³⁹³ Do početka propadanja tragične drame, po Steinerovu mišljenju, u Engleskoj, primjerice, dolazi već nakon 17. stoljeća. Može bitni razlog Steiner vidi u zatvaranju kazališnih kuća, a potom u pojavi oblika poput monodrama i „primata glumca [koji] kao da se ostvario nauštrb teksta.“³⁹⁴ Kao važan faktor svoju je ulogu odigrala i publika; naime, kazalištu je u zajednici smanjena društvena važnost te je kazalište trivijalizirano. Gledatelj

nije bio pripravan preuzeti rizik straha i otkrivenja implicitan tragediji. Želio je načas protrnuti ili spokojno sanjati. Dolazeći s ulice u kazalište nije napuštao zbilju radi veće zbilje (kao što to čini svatko tko je voljan susresti se sa zamišljajima Eshilovim, Shakespeareovim ili Racineovim): pred žestokim salijetanjem tekuće povijesti i ekonomske svrhe on se sklanjao u spokoj iluzije.³⁹⁵

³⁹² (ibidem: 61)

³⁹³ (ibidem: 80)

³⁹⁴ (ibidem: 83)

³⁹⁵ (ibidem: 85)

Tu želju za bijegom iz zbilje uzrokovala je poremećena ravnoteža između privatne i javne sfere pod pritiscima turbulentne političke i društvene situacije, primjerice za vrijeme Francuske revolucije. Osim toga, vrijeme je to pojave masovnog tiska, kada publika ne odlazi u kazalište „da bi vidjela zrcalo što ga vične ruke drže pred prirodom,“³⁹⁶ već su joj dostupne tiskovine poput romana u nastavcima.

Svaki pokušaj obnove tragedije je propao. Mogući razlozi su velika promjena svjetonazora društva; čovjek može sam utjecati na svoju budućnost te ona nije posve predodređena; zbog tog silnog optimizma romantična vizija života nije i ne može biti tragična. Umjesto tragedije, tvrdi Steiner, nastaju pokajničke drame ili drame pokajanja (u originalu *dramas of remorse*) u koje ubrajamo Wagnerove opere i romantične drame, no one nisu i ne mogu biti tragične jer kod njih zločin ne vodi kazni nego otkupljenju; one su samo tragediji bliske.

Tragički junak ne može izmaknuti odgovornosti.[...]. U tragediji, trzaj mreže koji obara junaka možda jest slučajnost ili igra okolnosti, ali tkivo mreže utkano je u srce života. Tragedija nam želi obznaniti da u samoj činjenici čovjekova postojanja leži izazov ili paradoks; ona nam kazuje da se ljudske nakane gdje kad sudaraju s tragom neobjašnjivih i razornih sila koje leže 'izvan' a ipak vrlo blizu.³⁹⁷

U istinskoj tragediji nema objašnjenja zašto junak postaje žrtvom slučajnosti ili okolnosti. Ako bi toga i bilo, ne bi se radilo o tragediji, već o pravednoj ili nepravednoj patnji kao u parabolama.³⁹⁸ Za tragičnog junaka u romantizmu nakon počinjenja stravičnog zločina i nedjela, nastaje rat sa savješću koja ga proganja možebitno u obliku dvojnika ili pak osvetničke slike njega samog ili njegove žrtve, te pred svoju skorbu smrt nastaje „cvat grizodušja“ koji ga iskupljuje te je on slobodan kročiti prema milosti. To nije istinski tragični junak. To je junak „gotovo tragičke drame“ koju Steiner izjednačava s melodramom.³⁹⁹ Za postizanje prave tragedije, zlo na kraju mora biti konačno. Tako Goetheov *Faust* nije tragedija (nego uzvišena melodrama), ali zato Marloweov *Doktor Faust* jest. Čak štoviše, kaže Steiner, „još smo, u velikoj mjeri, romantici. Izbjegavanje tragedije stalna je praksa u današnjem

³⁹⁶ (ibidem: 86)

³⁹⁷ (ibidem: 93)

³⁹⁸ (id)

³⁹⁹ (ibidem: 96)

kazalištu i filmu. Unatoč činjenicama i logici, svršeci moraju biti sretni. Nitkovi se popravljaju, a za zločin se ne plaća.“⁴⁰⁰

U petom poglavlju se Steiner okreće Shakespearovu utjecaju na romantičare:

Romantičari su se obraćali šekspirskom prethodniku kad su izvodili smionosti ionako implicitne u vlastitim im kanonima. Miješali su tragičko i komičko u odbacivanju neoklasičnog nauka o jedinstvu. U područje visoke drame uveli su groteskne i plebejske ličnosti ne bi li oborili klasicističko načelo doličnosti. Unijeli su u kazalište teme ludila, tjelesnog nasilja, sablasne i snolike maštarije. Njihove su junakinje Ofelije i Desdemone koje svoju tjeskobu dahom prenose vrbama.[...] Ali građa bijaše građa samog romantizma.⁴⁰¹

Analize će pokazati kako Steiner, čini se, nije ni bio svjestan koliki je bio vizionar i koliki je obuhvat imalo djelo koje je pisao. I danas, pedeset godina nakon njegovih riječi, zaista smo romantičari, ako pogledamo kakvog je tipa zabava za mnoštvo: ljubavni filmovi, melodramatične sapunice, utopija ili apokalipsa u znanstveno-fantastičnim uradcima, fantastične romanse ili avanture, itd.

Imitacija Shakespearova stila i jezika kod francuskih je tragičara romantizma podbacila, djelomično jer su ignorirali element rituala, dok su Goethe i Schiller s više uspjeha usvojili i primijenili njegov stil na njemačkim pozornicama. Tako su Francuzi ostali na razini romantične tragedije za koju je Steiner ustvrdio da nije ništa drugo nego melodrama jer „nema ni težine ni postojanosti“,“⁴⁰² dok za Nijemce, točnije, Schillera, tvrdi da se jedini uspio približiti tragediji u *Mariji Stuart*: „to je jedini slučaj da se romantizam potpuno uzdigao do tragičke prigode.“⁴⁰³ Jedino je kod Schillera ujedinjen ideal romantizma i tragedije; pritisak romantičkog osjećanja je suprotstavljen idealu dramske objektivnosti, stvarajući tako tragičnu viziju svijeta i karakterističnu napetost koja rezultira tragedijom pomirenja.

U šestom se poglavlju Steiner bavi Lessingom, koji je neoklasiku umjesto *novom* proglasio *lažnom* klasikom.⁴⁰⁴ Ona za Lessinga „nije bila nastavak, nego travestija antičke tradicije.“⁴⁰⁵ Bezdan koji je do tada bio pozicioniran između Sofokla i Shakespearea premjestio je Lessing

⁴⁰⁰ (ibidem: 98)

⁴⁰¹ (ibidem: 110)

⁴⁰² (ibidem: 117)

⁴⁰³ (ibidem: 127)

⁴⁰⁴ (ibidem: 132)

⁴⁰⁵ (ibidem: 133)

između Shakespearea i neoklasika, uklonivši tako dvojbu između Sofokla ili Shakespearea sjedinjujući ih u jednu te istu sferu.⁴⁰⁶ Razlog tome je činjenica što radnje junaka-smrtnika i u grčkoj i u elizabetinskoj drami pokreću sile koje nadilaze čovjeka, te se grčka i elizabetinska pozornica prostire između raja i pakla, milosti i prokletstva.⁴⁰⁷ Toga u neoklasici nema. Nadalje, u osamnaestom stoljeću dolazi do brojnih društvenih promjena, od kojih je za tragediju i njeno postojanje važan uspon srednjeg staleža. Naime, antička Grčka, elizabetinska Engleska i Versailles su sve mjesta s čvrstom i očitom hijerarhijom u čijem je središtu aristokracija i čiji životi imaju širok utjecaj na mase, što će reći, javni su. U javnosti su se odigravale njihove tragedije, dok se usponom srednjeg staleža centar tragedije pomiče prema dotadašnjim rubnim područjima, onim privatnima: „dotad je radnja imala širinu tragedije samo ako je uključivala visoke ličnosti i ako se zbivala pred okom javnosti.“⁴⁰⁸ No u osamnaestom stoljeću, zaključuje ovdje Steiner, tragedije postaju privatne, ali svoju podlogu ne nalaze u kazalištu i drami, već u romanu.

No, Steiner ne niječe vrijednost velikana poput Byrona i Kleista. Kleista ističe posebice jer je u njegovim djelima sadržana težnja k „polifoniji u kojoj su jednako sadržane ironije i predanost, ozbiljnost i užitak,“⁴⁰⁹ kakve smo nalazili i kod Shakespearea, a kakve su aktualne i danas.

Prije Kleista, tvrdi Steiner, srž tragedije je moralnu odgovornost, a s njom je povezana i sudbina tragičnog junaka koji nosi tu odgovornost. Aristotel je tu konvenciju uočio u grčkoj tragediji, dok je Lessing uvidio da je primjenjiva i kod Shakespearea, no Kleist odstupa od takvih konvencija. Njegov „junak nije izravno odgovoran radnji“, već je njegova ličnost odgovorna „neredu vlastite savjesti; njezino je junaštvo junaštvo vizionara.“⁴¹⁰ Upravo zatiranje granice između sna i jave, tvrdi dalje Steiner, Kleistu daje modernost,⁴¹¹ kao i uporaba klasične mitologije. „Izravan je preteča onih modernih dramatičara koji u stare boce grčke legende ulijevaju nova vina freudovske psihologije ili suvremene politike. Sve nemoćnija da sebi stvori relevantan skup mitova, moderna će mašta oplijeniti riznicu

⁴⁰⁶ (id)

⁴⁰⁷ (ibidem: 136)

⁴⁰⁸ (ibidem: 137)

⁴⁰⁹ (ibidem: 153)

⁴¹⁰ (ibidem: 154f)

⁴¹¹ (ibidem: 155)

klasike.⁴¹² S Kleistom i Grillparzerom kao prijelaznim dramatičarima koji eksperimentalno koriste grčku mitologiju i klasične načine, započinje reinencija tradicionalnih mitova, kakvu srećemo i danas kroz revitalizaciju, rekonstrukciju ili potpunu dekonstrukciju klasične građe. Zanimljivo je kako Steiner, kao i Dürrenmatt, već kod Schillera uočavaju pojavu nužnosti odmaka između gledatelja i zbivanja na pozornici, a Steiner ju je uočio i kod Racinea. Schiller taj odmak postiže korom. Isto kao i Dürrenmatt, Steiner u Schilleru gleda Brechtova prethodnika u uvođenju pojma otuđenja i začudnosti koji korskim recitativom „izdiže dramsko iznad ravni obična govora“⁴¹³ čime se ostvaruje udaljenost između publike i drame. Time se ujedno u dramu unosi element olakšanja koji eliminira očaj jer nadživljuje tragičnog junaka pridonoseći tako Schillerovu idealu tragedije pomirbe.⁴¹⁴

U sedmoj se glavi Steiner fokusira na jezik tragedije, točnije na oblik stiha spram proze. U svim do ovih stranica analiziranim dramama kod Steinera je dominirao stih kao pojam nedjeljiv od pojma grčke tragedije. „Ideja 'tragedije u prozi' izričito je moderna, a za mnoge pjesnike i kritičare ostaje paradoksalna.“⁴¹⁵ To je stoga što je uvriježeno shvaćanje da se grčka tragedija „pjeva, pleše i recitira. Prozi u njoj nema mjesta.“⁴¹⁶ Osim toga, stih je i glavno sredstvo razdvajanja visoke tragedije od svakidašnjeg svijeta, jer (polu)bogovi, vladari i junaci govore u stihu pokazujući time svoju uzdignutost od običnog prosječnog čovjeka. Tako stih postaje element kojim se postiže razdaljina između publike i pozornice jer stvara osjećaj nepoznatog i nesvakidašnjeg, čak i bez uvođenja kora.⁴¹⁷ Nadalje, „po tradiciji“, ustvrdit će Steiner, „granica između stiha i proze odgovara onoj koja razdvaja tragično od komičnog.“⁴¹⁸ Ta veza između stiha i tragedije s jedne strane, te proze i komedije s druge strane, za Steinera je posve prirodna. Djelomice je to iz već navedenih razloga: junaci tragedije su vladajući staleži kojima je prirodno govoriti plemenitijim, običnom puku nesvakidašnjim jezikom, dok je komedija umjetnost nižih staleža koja „teži dramatizaciji onih materijalnih prilika i

⁴¹² (ibidem: 158)

⁴¹³ (ibidem: 160)

⁴¹⁴ (id)

⁴¹⁵ (ibidem: 165)

⁴¹⁶ (ibidem: 166)

⁴¹⁷ (ibidem: 167)

⁴¹⁸ (ibidem: 170)

tjelesnih funkcija koje su izbačene s tragične pozornice.“⁴¹⁹ Tako u tragediji junaci ne jedu, ne hrču, ne vrše nuždu ili imaju probavne probleme, i posve bi im neprimjereno bilo u stihove pretakati vlastitu tjelesnost, dok su komični likovi od pamtivijeka bazirani na tjelesnosti. Isto je tako neprimjereno stihovima opjevati gospodarske odnosno novčane (ne)prilike protagonista, dok se bezbroj komedija bazira na istom, kao i na odnosu lika prema novcu, dakako u prozi. Tim se svojstvima likovi i djela spuštaju „prema dolje, u svijet proze.“⁴²⁰ Goethe je primjer autora koji je u *Faustu* ostvario uspon proze u visoke dramske svrhe, što je djelomično uspjelo i Georgu Büchneru u *Woyzecku*, *Dantonovoj smrti*, *Leonceu i Leni*, tako što je ujedinio strast i elokvenciju. *Woyzeck* je prva tragedija pripadnika niskog staleža čime počinje radikalan raskid s društveno-povijesnim, jezičnim i književno-teorijskim konvencijama tragedije koje počinju nestajati iz europskih kazališta. Tako, tvrdi Steiner, bez Büchnera možda ne bi bilo Brechta; da su ga poznavali Strindberg i Ibsen, pitanje je bi li njihova djela bila onakva kakvima ih danas poznajemo, a i Frank Wedekind, koji je poznao Büchnerov rad, uvelike se njime okoristio.⁴²¹ Büchner se pojavio u pravi trenutak zajedno s gorućom potrebom za redefiniranjem koncepcije tragičnog oblika uslijed velikih promjena moralnog svjetonazora i društvenih prilika te je „revolucionirao jezik kazališta i uputio izazov definicijama tragedije što su bile na snazi još od Eshila.“⁴²² Značaj Büchnera leži u tome što je dokinuo pretpostavku da je tragična patnja rezervirana za više slojeve, koji su se dotad pojavljivali u tragedijama, ali su im bila pripisivana groteskna i komična svojstva. U svojoj je novini Büchner imao nasljednike u Tolstoju, Gorkom, Syngeu i Brechtu.

Od Goethea do Ibsena, veli Steiner, vlada „dramatsko mrtvilo,“ koje sporadično prekida glazbeno stvaralaštvo Glücka, Mozarta, Wagnera i Schönberga, a životnu liniju tragedije na životu djelomično održavaju Wagner sa svojom operom *Tristan i Isolda* koja je najbliže savršenoj tragediji od svega što je u tom vremenskom rasponu stvoreno, te Musorgskijev *Boris Godunov* i Verdijev *Otello*. Iz tog razloga Steiner smatra operu, a ne dramu, najizrazitijim mogućim nasljednikom tragedije.⁴²³ S Ibsenom, Strindbergom i Čehovom prestaju svi naponi da se tragička drama ujedini sa svojim izgubljenim vrijednostima, te se

⁴¹⁹ (ibidem: 171)

⁴²⁰ (id)

⁴²¹ (ibidem: 186)

⁴²² (id)

⁴²³ (ibidem: 196)

iznova počinje pisati jedna nova povijest drame. Unatoč tome, Steiner Ibsenove drame ne naziva tragedijama, jer „tragedija ne govori o svjetovnim dvojama koje se mogu razriješiti razumskim iznašaćem, nego o neizmjenljivoj sklonosti ka nečovječnosti i uništenju u tijeku svijeta.“⁴²⁴ To su zapravo programska djela s izravnom društvenom filozofijom orijentiranom ka rješavanju problema racionalnim razmišljanjem. Ovdje nalazimo još jedan ključni razlog nemogućnosti nastanka tragedije u novije vrijeme, ali i mogućnost etiketiranja nekih Ibsenovih djela pod nazivom tragedije. Pojasnimo. Steiner kaže da je

propadanje tragedije neodvojivo [...] povezano s propadanjem organskog svjetonazora i njegova pratećeg konteksta mitologijske, simboličke i ritualne referencije. Na tom se kontekstu temeljila grčka drama, a elizabetinci su još umjeli maštano se uza nj vezati. Ta uređena i prilagođena vizija života, naklonjena alegoriji i emblemskoj radnji, već je u Racineovo doba bila u opadanju.⁴²⁵

Tragedija je nestala jer suvremeni čovjek nema ustoličen mitološki i alegorijski sustav, već je njegov svijet lišen vjere (Bog je odsutan) i ne postoji referentni okvir u koji bi se smjestila moderna uvjerenja i u kojem bi bilo moguće stvoriti imaginarni svjetski poredak kao polazišnu točku tragične drame. „Čovjek se kreće ogoljen u svijetu lišenu objašnjavajućeg ili pomirbenog mita.“⁴²⁶ No, Ibsen je uspio u kreiranju vlastite, nove djelatne mitologije kao konteksta ideologijskog značenja za svoje drame, te „polazi od moderne svijesti o tomu da u psihi pojedinca postoji suparništvo i neravnoteža.“⁴²⁷ U takvom svijetu novostvorene mitologije, u kojem nema bog(ov)a, a pojedinca razara rascijepljena svijest i identitet, Ibsen je stvorio niz slika, motiva, toposa, simbola, ukratko svih vrsta elemenata koje čine specifično viđenje života, a u njegovim se komadima pojavljuju kao koherentne epizode dajući im dramski život. Njegove drame *Graditelj Solness*, *Mali Eyolf*, *John Gabriel Borkman* i *Kad se mi mrtvi probudimo* najbliže su, prema Steineru, onome što zovemo tragedijom.

Strindberg, s druge strane, „ne pripada vodećoj tradiciji tragičkog kazališta, niti nastavlja graditi ono što je započeo Ibsen. On stoji s Kleistom i Wedekindom na onom ekscentričnom rubu gdje drama nije ponajprije oponašanje života, već zrcalo skrovite duše.“⁴²⁸ Strindbergov

⁴²⁴ (ibidem: 197)

⁴²⁵ (ibidem: 198)

⁴²⁶ (ibidem: 199)

⁴²⁷ (id)

⁴²⁸ (ibidem: 203)

je svijet histeričan i fragmentaran, a umjesto sukoba ideologije i karaktera koji je pokretač dramske radnje, Strindberg se usredotočuje na stvaranje posebne atmosfere pomoću glazbe i simbolizma, ali ne stvara posebnu mitologiju. Čehov pak, za Steinera, „leži izvan razmatranja tragedije.“⁴²⁹ Njegove drame, odnosno kako ih je sam prozivao, komedije, vjerojatno zbog naboja političkom ironijom i društvenom satirom, prikazuju propast likova smiješnih aspiracija u siromaštvu ili pak međusobnim odnosima. Steiner ne definira konačno Čehovljeve drame ni kao tragedije, ni kao komedije, kako je inzistirao zvati ih sam autor, već daje otvorenu mogućnost analize njegovih drama kao oblika „konačnog jedinstva tragičke i komičke drame.“⁴³⁰ Usudimo li se nazvati taj oblik svojevrsnom tragikomedijom, pitanje je koje ostaje otvoreno kao tema jednog novog rada.

U preposljednjoj se, devetoj glavi, Steiner približio našem dobu. Na početku 20. stoljeća, tvrdi Steiner, ponovno se bude stare sjene i „pljesnivi ideali. Modernu sljedbu tragedije osujećuje velik nervni promašaj. Tragički pjesnici našega doba pljačkaši su grobova i doživatelji sablasti davno minule slave.“⁴³¹ To će reći, a i naša će analiza pokazati, da su posezanje za mitskom građom i sjena tragičkog nagona itekako prisutni, no to ih ne čini ujedno i kvalitativno zanimljivima za analizu. Steiner tako primjerice O'Neillov pokušaj revitalizacije Eshilove *Orestije* kroz svoju trilogiju *Crnina pristaje Elektri*, no i njemu slične poput *Obiteljskog skupa* T. S. Elliota ili pak *Paklenog stroja* Jeana Cocteaua smatra promašajima. „Stihovne tragedije modernih europskih i američkih pjesnika vježbe su iz arheologije i pokušaji da se u hladan pepeo ubaci oganj. To se ne može.“⁴³²

Za nijekanje mogućnosti postojanja tragedije postoje mnogi razlozi: prvi i najočitiji razlog jest da je politička nehumanost našega doba „brutalizirala jezik“⁴³³ do krajnjih granica podnošljivosti. Jezik je postao pun beznačajnih fraza kojim se običnom čovjeku kroz masovne medije nameću grozote – od svakidašnjih loših vijesti do političkih floskula koje ne služe ničemu osim pranju mozga birača u svrhu omogućavanja nastavka djelovanja te iste mašinerije. Ukoliko i postoji pokušaj uzvisivanja jezika, on propada: „Kostimirane tragedije

⁴²⁹ (ibidem: 204)

⁴³⁰ (id)

⁴³¹ (ibidem: 205f)

⁴³² (ibidem: 206)

⁴³³ (ibidem: 212)

Maxwella Andersona pisane su stilom kojim živa čeljad nikad nije govorila.[...] One pripadaju prašnom i šljokicama posutom svijetu viktorijanske šarade.“⁴³⁴

Uz to, slično kao i Dürrenmatt, tvrdi Steiner da je duh moderne Europe otvrdnuo pod silinom nedjela kao što su „deportacije, ubojstva ili smrt u bitci sedamdesetak milijuna muškaraca, žena i djece između god. 1914. i 1947.“⁴³⁵

Steiner navodi i drugi razlog, koji je uočio i Eric Bentley definiravši krizu moderne drame kao „razvod književnosti i glumišta.“⁴³⁶ Uzrok tome je što „književnost izlazi iz kazališta dok se poezija povlači iz središta moralne i duhovne djelatnosti.“⁴³⁷ Raskid književnosti i kazališta očit je u pojavi koju neki teoretičari nazivaju redateljskim kazalištem.⁴³⁸ Pojava je to potiskivanja pisma odnosno autoriteta teksta iz kazališta te fenomen apsolutističkog odnosa redatelja prema tekstualnom predlošku koji može, ali i ne mora biti fragmentaran, te redatelj u njega unosi vlastite nazore.

Treći je razlog nestanku tragedije, a koji je Steiner spomenuo već u prethodnim poglavljima, nedostatak sustavne mitologije. „Grčka se tragedija kretala na podlozi bogata, eksplicitna mita,“⁴³⁹ a takav je sustav svijetu davao uređenje i obličje. Vidjeli smo i kod Dürrenmatta da je pretpostavka za postojanje tragedije uređen i strukturiran svijet. Takav je svijet sadržavao pojmove kao milost i prokletstvo, očišćenje od grijeha, nevinost, pokvarenost, koji su u međusobnim kombinacijama stvarali podlogu za dramski odnosno tragički impuls. Grčka mitologija nije proizvod pojedinca, tvrdi Steiner, već „kristalizira talog nakupljen tijekom velikih poteza vremena. Ona prikuplja u konvencijski oblik prauspomene i povijesno iskustvo ljudske rase,“⁴⁴⁰ koje se, kao i jezik, razrađuje jednako polagano. Danas nam⁴⁴¹ nedostaje takav jedan cjelovit sustav. Umjesto njega imamo nekoliko mitologija, od kojih je antička jedna, kršćanstvo druga, a marksizam treća,⁴⁴² no, ni jedna od ove tri mitologije nije pogodna

⁴³⁴ (ibidem: 211)

⁴³⁵ (id)

⁴³⁶ (ibidem: 209)

⁴³⁷ (ibidem: 210)

⁴³⁸ Primjerice Boris Senker.

⁴³⁹ (ibidem: 215)

⁴⁴⁰ (ibidem: 217)

⁴⁴¹ U zapadnom svijetu.

za preporod tragičke drame. „Klasična mitologija vodi u mrtvu prošlost. Metafizike kršćanstva i marksizma su antitragičke,“⁴⁴³ jer su optimistične i pretpostavljaju postojanje pravde, što tragedija negira.

Steiner uviđa, a i naše analize će pokazati da se moderna drama uvelike obraća antičkoj mitologiji, „s upadljivom iznimkom Brechta.“⁴⁴⁴ To je značajan zaključak koji je potrebno istaknuti već sad, jer će upravo kod Brechta Steiner uočiti mogućnost pojave modernog tragičnog fenomena, što ćemo vidjeti u posljednjem poglavlju. Velik broj modernih dramatičara poseže za antičkom građom i nastoji na njihovom predlošku stvoriti nova djela, najvećma uporabom temelja Freudove psihoanalize i Frazerove antropologije, no za Steinera su svi ti pokušaji neuspjesi: „pokušavajući dati klasničnoj legendi nov zaokret, moderna drama teži uništavanju njezina značenja.“⁴⁴⁵ Kao jedinu moguću iznimku navodi Steiner Anouilhovu *Antigonu* i to zato što je Anouilh preveo grčke vrijednosti u aktualnu tjeskobu vlastite političke i društvene situacije.⁴⁴⁶

Druga moguća mitologija na temelju koje bi se mogla razviti tragedije je, kako smo rekli, kršćanstvo, no i ona je u opadanju. Osim toga kršćanski svjetonazor nije u svojoj osnovi tragičan, već antitragičan, a „prava se tragedija može dogoditi samo gdje uzmućena duša vjeruje da nije ostalo vremena za Božji oprost.“⁴⁴⁷

Antitragičan je i marksizam koji je za Steinera treća suvremena mitologija. Nekoliko je razloga za to: „marksistički svjetonazor, čak eksplicitnije negoli kršćanski dopušta pogrešku, tjeskobu i privremen poraz, ali konačnu tragediju ne. Očaj je smrtni grijeh protiv marksizma ništa manje nego protiv Krista.“⁴⁴⁸ Nadalje, marksist je gotovo naivno optimističan jer je uvjeren da nakon patnje naroda dolazi pravda i jednakost unutar društvenog poretka. Osim toga, tragično je kazalište „izraz predrasumske faze povijesti,“⁴⁴⁹ što znači da je antički

⁴⁴² (ibidem: 218)

⁴⁴³ (id)

⁴⁴⁴ (ibidem: 219)

⁴⁴⁵ (ibidem: 220)

⁴⁴⁶ (ibidem: 222)

⁴⁴⁷ (ibidem: 223)

⁴⁴⁸ (ibidem: 228)

⁴⁴⁹ (id)

čovjek još uvijek bio uvjeren da u prirodi vladaju neshvatljive i nesavladive sile, dok je marksist uvjeren da toga nema. „Kad novi čovjek komunističkog društva dolazi na raskrižje triju putova, susreće tvornicu ili dom kulture, a ne razbješnjela Laja u kočiji.“⁴⁵⁰ Marksistička je književnost, dakle, u svojoj osnovi afirmativna, a pojavljuje se kao „radosna potvrda ili bojni poklič.“⁴⁵¹ Zanimljivo je, pa čak i pomalo paradoksalno, da upravo kod Brechta onda Steiner vidi mogućnost pojave tragedije, jer je Brecht proučavao Marxa i bio pod njegovim snažnim utjecajem. Zašto onda baš Brechtovu *Majku Hrabrost* Steiner naziva tragedijom? Zato što ona predstavlja „alegoriju čiste uzaludnosti.“⁴⁵² Majka Hrabrost propada sve dublje tako što gubi svoju djecu jedno po jedno, no iz svoga gubitka ništa ne nauči: „Odbija shvatiti jednostavnu istinu da će oni koji žive od prodavanja mača, od mača i poginuti. Ona vuče svoja kola s robom od bitke do bitke. [...] ona pokreće mlin propasti,“⁴⁵³ jer nastavlja i dalje vući svoja kola. No u tome njenom ustrajanju nema ništa ni plemenito ni visoko, ali možda ipak ima nešto tragično. Za Brechta kaže Steiner da „stoji na pola puta između Edipova i Marxova svijeta.“⁴⁵⁴ Zato ni *Majka Hrabrost* nije potpuna tragedija, no vrlo joj je blizu.

U posljednjoj, desetoj glavi, Steiner zaključuje svoju raspravu o tisućljetnoj prošlosti, sadašnjosti i nesigurnoj budućnosti tragedije s tri tvrdnje: tragedija je doista mrtva, ponajviše zbog odsutnosti Boga: „Bog se umorio od divljaštva čovjekova. Možda ga više nije bio kadar zauzdati i nije više mogao prepoznati svoju sliku i priliku u zrcalu stvorenog.“⁴⁵⁵ Jer tragedija je „oblik umjetnosti koji zahtijeva nepodnošljiv teret Božje nazočnosti. Ona je danas mrtva jer Njegova sjena više ne pada na nas kao što je padala na Agamemnona, Macbetha ili Ataliju.“⁴⁵⁶

Steinerov je drugi mogući ishod da je tragedija ipak živa, ali da je njena tradicija nastavljena u drugačijem obliku i tehničkoj formi te s drugačijim konvencijama. Kao primjer moguće suvremene tragedije Steiner navodi Brechtovu *Majku Hrabrost i njezinu djecu*. Steiner

⁴⁵⁰ (id)

⁴⁵¹ (ibidem: 229)

⁴⁵² (ibidem: 231)

⁴⁵³ (id)

⁴⁵⁴ (ibidem: 232)

⁴⁵⁵ (ibidem: 236)

⁴⁵⁶ (id)

dopušta mogućnost da je *Majka Hrabrost* tragedija jer u trenutku prepoznavanja mrtvog sina Brecht stvara situaciju u kojoj je „tragička imaginacija prvi put obilježila naš smisao života. Ista divlja i čista tužaljka nad čovjekovom nečovječnošću i uzaludnošću čovjeka. Krivulja tragedije možda je neprekinuta.“⁴⁵⁷ Možda je samo povećala doseg i raspon svog djelovanja s individualnog tragičnog junaka, pojedine vladarske kuće ili neke nacije na prijeteću i neminovnu propast cijelog čovječanstva.

Ono što bi Steiner još mogao smatrati obilježjem tragedije u *Majci Hrabrost* je Hinckovo viđenje tragičnog u navedenoj drami.⁴⁵⁸ Prema Hincku, ona je tragična jer bi Majka mogla novcem i podmićivanjem izbaviti svog sina Schweizerkasa od smrtne kazne, no predugo se cjenka oko iznosa novca. Takvo njeno ponašanje se čini nehumanim. Međutim, kad bi to učinila, tvrdi Hinck, ona i njena kći ostale bi bez svojih kola i bez imalo mogućnosti preživljavanja. Majka Hrabrost je pritisnuta nehumanim ratnim i društvenim neprilikama i nema izbora. Njen nagon za samopreživljavanjem i za spasom kćeri nadjača sve ostalo. No s druge strane, zbog svojih proturatnih izjava i izjava protiv vladajućih, ona ne snosi nikakve posljedice. Kritika ponašanja pojedinca i društvenog poretka se međusobno isključuju.

Naposljetku, moguće je da tragička drama opet oživi, ma koliko god Steiner tu mogućnost smatrao dalekom. Tu mogućnost Steiner vidi u ritualnom okupljanju i zajedništvu pojedinih homogenih grupa ljudi koje se bave određenim djelovanjem. To njihovo djelovanje dolazi u obliku glazbe, plesa, pantomime, recitala ili svečanosti – jednom riječju, rituala – i predstavlja lik jednog ili grupe poginulih pojedinaca.

Botho Strauß je također u eseju *Anschwellender Bockgesang* dopustio mogućnost budućnosti tragedije:

Von der Gestalt der künftigen Tragödie wissen wir nichts. Wir hören nur den lauter werdenden Mysterienlärm, den Bockgesang in der Tiefe unseres Handelns. Die Opfergesänge, die im Inneren des Angerichteten schwellen. Die Tragödie gab ein Maß zum Erfahren des Unheils wie auch dazu, es ertragen zu lernen. Sie schloß die Möglichkeit aus, es zu leugnen, es zu politisieren oder gesellschaftlich zu entsorgen. Denn es ist Unheil wie eh und je; die es trifft, haben nur die Arten gewechselt, es wahrzunehmen, es anzunehmen, es zu nennen mit abgetönten Namen.⁴⁵⁹

⁴⁵⁷ (id)

⁴⁵⁸ (Hinck 1973: 109)

⁴⁵⁹ (Strauß 1993: 205)

Kod Strauša su tragedija i tragično oduvijek prisutni, pa tako i danas, pa makar samo u pozadini ili dubini ljudskog djelovanja, baš kao i užas, pa makar bili imenovani drugačijim imenom.

Steinera djelomično pobija Walter Kaufmann u svom djelu *Tragedy and Philosophy*, u kojem daje mogućnost nastavka života tragedije u 20. stoljeću. Kaufmann čak tvrdi da postoji i mogućnost kršćanske tragedije⁴⁶⁰ u modernom dobu, a kakva nije nikad ranije mogla postojati. Kao primjer navodi komad Rolfa Hochutha pod nazivom *Der Stellvertreter* (1963.). Kontroverzan je to komad u kojem Hochhuth optužuje papu Piju XII za nedjelovanje odnosno neistupanje protiv zločina holokausta.

Eric Bentley također pobija Steinerovu tvrdnju o smrti tragedije tvrdeći da je Pirandello uspio ponovno oživjeti vječnu notu tuge u vremenu koje je nazvano netragičnim te mu vratio vihor antičke tragedije: „Pirandello [...] in a time called untragic recaptured the eternal note of sadness, restoring to it the turbulence of ancient tragedy.“⁴⁶¹ Također i Ekbert Faas radije govori o nepriznavanju (*repudiation*) tragedije više nego o njoj smrti te uvodi pojmove poput antitragedije ili pak posttragedije,⁴⁶² no, ostavimo teorije koje osporavaju smrt tragedije za neki drugi istraživački rad.

⁴⁶⁰ (Kaufmann 1992: 331)

⁴⁶¹ (Bentley 1967: 136)

⁴⁶² (Faas 1984: 5)

2.4. Hans-Thies Lehmann: *Postdramsko kazalište*, 1999.

Djelo *Postdramsko kazalište* Hans-Thiesa Lehmana je Iva Rosanda-Žigo definirala kao „opsežan, obuhvatan i informativan pregled novoga kazališta. Polazeći od spoznaje struktura i osebnosti postdramskih estetika, nastoji naznačiti putove teorije kojima se potrebno kretati u promišljanju suvremenoga inscenacijskog postupka.“⁴⁶³ Taj pregled daje čitatelju detaljan uvid u kazališne pojave koje Lehmann objedinjuje pod nazivom postdramsko kazalište koji se definira jednostavno kao „teatar poslije drame,“ a obuhvaća vremenski period od 70.-ih do 90.-ih godina 20. stoljeća. 'Pred-dramsko' je kazalište za Lehmana ono antičko, nastalo u zoru razvoja demokracije i znanosti u čovječanstva, a 'dramsko' sve ono nakon njega, pa do pojave predmeta istraživanja u *Postdramskom kazalištu*. Još u djelu *Theater und Mythos, Die Konstituierung des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie* izdanom 1991. definira Lehmann antičko kao pred-dramsko kazalište:

Indem das innovative Theater vom Primat der dramatischen Narration Abschied nimmt, berührt es sich in seiner nicht-dramatischen Verfassung eigentümlich mit den (europäischen) Anfängen des Theaters [...] Das antike Theater muß im wesentlichen als prädramatisch begriffen werden.⁴⁶⁴

Dramsko se kazalište stoga pojavljuje nakon antike i nastaje recepcijom Aristotelove *Poetike* te nastavlja postojati sve do pojave 'postdramskog' kazališta, koja je za Lehmana 70-ih godina 20. stoljeća.

Lehmann naziv 'postdramsko' suprotstavlja pojmu 'postmoderno'. U uvodu ovoga rada stoji objašnjenje pojma 'postmodernizam' kao i tvrdnja da je postmodernizam u europskom kazalištu nastao ranije nego što to tvrde uvriježene teorije povijesti književnosti koje pojavu postmoderne proze smještaju u vrijeme 70-ih godina 20. stoljeća. Ova odrednica smatra početkom postmodernizma u kazalištu 70-e se godine 20. stoljeća što se poklapa i s Lehmannovom tvrdnjom i definicijom postmodernog kazališta:

kazalište dekonstrukcije, plurimedijalno kazalište, restaurativno tradicionalno/konvencionalno kazalište, kazalište gesti i pokreta.[...] višeznačnost, slavi umjetnost kao fikciju, slavi kazalište kao proces, diskontinuitet, heterogenost, ne-tekstualnost, pluralizam, više kodova, subverzija, svemjesnost, perverzija, akter kao tema i glavni lik,

⁴⁶³ (Rosanda-Žigo 2006: 141)

⁴⁶⁴ (Lehmann 1991: 26)

deformiranje, tekst samo osnovni materijal, dekonstrukcija, tekst važi kao autoritaran i arhaiski, performans kao treće između drame i kazališta, anti-mimetičnost, odupire se interpretaciji.⁴⁶⁵

No Lehmann se ne slaže da su te označnice doista reprezentativne za ono što on naziva postdramskim kazalištem. Osim definicije da je postdramski teatar onaj koji dolazi nakon drame te da obuhvaća gorenavedeni dvadesetogodišnji period, Lehmann ne daje konkluzivnu razliku između postmodernog i postdramskog. Stoga ovdje treba dodati da ove u prethodnom citatu navedene označnice doista vrijede za većinu djela od polovice 20. stoljeća pa sve do njegova kraja, ali i kasnije, pa se može reći kako je postdramsko kazalište pojam podređen postmodernom, koje osim njega još uključuje i djelomično Brechtov epski teatar, teatar apsurdna, dokumentarni teatar te *in-yer-face* teatar koji nastaje nakon doba koje Lehmann naziva postdramskim (nakon 90-ih godina 20. stoljeća), a to su pojave koje je potrebno odvojiti od pojma postdramski teatar. „[P]ostdramsko [je] – nasuprot 'epohalnoj' kategoriji 'postmoderna' – [...] konkretno postavljanje problema estetike kazališta.“⁴⁶⁶

Problemi postdramskog kazališta na koje upućuje Lehmann su zapravo problem recepcije kod publike koja je dotada bila naviknuta na tekstualnu dramu, na „razumljivu fabulu, povezan smisao, kulturalno samopotvrđivanje i ganutljive kazališne osjećaje“⁴⁶⁷ što sve *nisu* elementi postdramskog kazališta. Taj se problem 'čitanja' komada od strane publike, ali i književnih teoretičara proteže još od Aristotela. Naime, na prvom je predavanju⁴⁶⁸ iz serije *The End of Tragedy?* održanom tijekom listopada i studenog 2011. pri University of Kent, gdje je Lehmann gostovao kao stipendist i gostujući profesor zaklade Leverhulme, on objasnio najveći problem odnosa između teorije i tragedije. Taj je problem proširiv i na problem odnosa teorije i drame općenito koji se proteže još od vremena Aristotela pa sve do danas. U toj raspravi u kojoj odnos teorije i tragedije, a možemo reći i kazališta uopće, izjednačuje s odnosom konceptualnog razmišljanja i umjetničkog iskustva, Lehmann tvrdi da su teorije tragedije od Aristotela do danas pisane kao da tragedija nema performativni aspekt i upravo tu leži njihova manjkavost. Naime, katarza kao učinak tragedije smatrana je mogućom i bez izvođenja tragedije na pozornici jer je za Aristotela baza bio tekst odnosno *logos*, a ne ono

⁴⁶⁵ (Lehmann 2004: 25)

⁴⁶⁶ (ibidem: 20)

⁴⁶⁷ (ibidem: 18f)

⁴⁶⁸ (Lehmann *Theory and Tragedy* 2011)

vizualno iskustvo koje se kod publike postiže izvedbom. Tako primjerice glasu i plesu kao jednakovažnim elementima nije pridavano dovoljno pozornosti. Problem, dakle, leži u tome što je tragedija najprije kazališna pojava, oblik izvedbene umjetnosti i jedno oralno iskustvo, te nije mogla ni smjela biti doživljavana isključivo kao pisani tekst. Egzemplarnom filozofskom teorijom tragedije Lehmann smatra Hegelovu teoriju tragedije zato jer je „anti-tragična“ ili „post-tragična.“ Razlog tome je upravo što Hegel smatra da je junaka moguće „premjeriti“ samo nakon propasti, dakle nakon izlaska iz tragične sfere, a mjerljivo je identično sa shvatljivim. Današnje pak kazalište ili odbacuje mogućnost postojanja koherentne teorije u potpunosti ili pak samo iznosi vlastitu teoriju u obliku izvedbe.

Stoga jedne estetske logike i instrumentarija za analizu postdramskog kazališta još nema jer „vlada nedostatak kategorija i riječi za [njegovo] pozitivno određivanje, pa čak i za opisivanje onoga što ono jest.“⁴⁶⁹ Na 'dramsko' se kazalište „prešutno misli kao *kazalište drame*“ i njemu uvriježeno i inherentno pripadaju kategorije oponašanja i radnje te „pokušaj da se kroz kazalište stvori ili ojača društvena kohezija, zajednica koja emocionalno i mentalno sjedinjava publiku i pozornicu“⁴⁷⁰ kroz doživljaj katarze, te koje nastaje i ostvaruje se izrazito kroz prevlast teksta. S druge strane, postdramsko je kazalište oznaka za mnogolikost formi koje nastaju uslijed širenja i sveprisutnosti medija, smanjenjem autoritativnog položaja teksta i njegovim „svođenjem“ na jedan od jednakovažnih konstitutivnih elemenata kazališne predstave, među kojima su ostali scenski pokret, glazba, multimedija, jezik, prostor i vrijeme.

Ovakvom definicijom postdramskog, Lehmann dokida mogućnost postojanja tragedije u razdoblju koje istražuje. Aristotelovi elementi tragedije se ili dokidaju ili mutiraju ili pak dobivaju na važnosti čime se paradigma tragedije u potpunosti mijenja, pa čak i ukida.

Na drugom predavanju iz ciklusa *The End of Tragedy?*, a koji je zapravo djelo u procesu nastajanja u kojem Lehmann iznosi svoja razmišljanja o (ne)postojanju moderne tragedije, Lehmann se uhvatio u koštac s definiranjem tragičnog.⁴⁷¹

Tragično i tragedija su dva potpuno različita kocepta. Tragedija je estetički koncept i u biti pripada domeni kazališta i teatrologiji, te prema Lehmannovu poimanju treba biti shvaćena

⁴⁶⁹ (Lehmann 2004: 19)

⁴⁷⁰ (ibidem: 21)

⁴⁷¹ (Lehmann *The Impossibility of Defining the Tragic* 2011)

kao vrst kazališne izvedbe ili, tradicionalnije, kao žanr teksta. Tragično se pak koristilo od srednjeg vijeka kao opis za propast velikana. Od 19. se pak stoljeća naovamo pojam razvio kao filozofski i kompleksan način opisa razumijevanja ili predstavljanja ljudskog života.

Lehmann svoju ideju estetskog koja predstavlja domenu kazališne umjetnosti definira sličnom, ako ne i ponekad identičnoj ideji koju iznosi Karl Heinz Bohrer u djelu *Tragično*. Bohrer, naime, smatra da je tragično u biti estetskim fenomenom, no za Lehmann tu još nedostaje i opis elemenata 'tragičnog iskustva' ili 'iskustva tragičnog' kao načina predstavljanja odnosno kazališne izvedbe.

Dva su elementa ključna za tragediju: ono što Lehmann naziva obiteljskom sličnošću, odnosno pripadnošću grupi bliskih ili jednakih kazališnih komada. Za Lehmann su primjerice Sarah Kane i Racine u jednoj grupi, za razliku od Jana Fabrea kojeg Lehmann smješta u drugu grupu, jer on sam svoje komade i svoju kazališnu poetiku naziva tragičnima, a s čime se Lehmann nužno ne slaže. Stavljanjem Sarah Kane i Jeana Racinea u istu grupu Lehmann daje naslutiti da Sarah Kane, koja kao vrlo mlada dramatičarka piše tijekom 90-ih godina 20. stoljeća, smatra tragičarkom te da je kroz njena djela suvremena tragedija moguća. S druge pak strane, komade Jana Fabrea i Raffaella Sanzia smatra samo pokušajima oživljavanja tragičnog, no u oba slučaja je nazivanje komada navedenih autora tragedijama sporno. Spomenimo samo neka obilježja: nekonvencionalna forma koja u potpunosti raskida s klasikom, a posebice je kod Kane izrazito grub, nasilan, često i šokantan izričaj te sve, samo ne obrada univerzalnih ljudskih tema, veličina i vrijednosti, već njihove potpune suprotnosti – tematiziranje devijantnog ljudskog ponašanja.

Drugi je važan element za Lehmann srž tragičnog koju treba percipirati nevezano za artistsku formu. Za Bohrera su utvare, patos i lamentacije (*aparition, pathos, lamentation*) momenti koji definiraju tragično, no on ipak svoje viđenje tragedije smješta isključivo u polje estetskog, čak ih poistovjećuje kao što se to primjerice događa kod Baudelairea. Kod Lehmann se pak estetsko mora povezati s tragičnim iskustvom, te će tek tada nastati tragedija.

Za Lehmann postoje dva modela tragedije: sukob i prijestup. Tragedija kao sukob je oblik gdje sukob vodi dramskoj napetosti tj. radnji (*Handlungstragödie*) po načelima Hegela odnosno Aristotela. U ovom je obliku tragedije lik podređen radnji; bez radnje nema lika, ali radnje bez lika može biti. Gdje nema sukoba, nema radnje, a time nema ni drame. U takvim se

dramama junaci nalaze u određenom stanju (*Zuständlichkeit*) i to je drama tipična za modernizam jer u njoj nestaje ideja o sukobu dva jednakovrijedna *pathoi*.

Tragedija kao prijestup temelji se na ekstremizmu ili ekscesu određene vrste ponašanja, ali bez moralnog, političkog i društvenog aspekta, a koji su ključni za prvi model. Ekstremizam ili eksces se događa u smislu kršenja granica koje mogu biti dopuštena granica samopotvrde ili samouništenja (*Antigona*), potom čast, samo-uzdizanje (kod Hölderlina), želja za moći, samo-žrtvovanje, entuzijizam (*Schiller*), želja za ljubavlju (*Sarah Kane*).

Stajalište Arthura Millera izraženo u eseju *Tragedy And the Common Man* u kojem Miller dopušta mogućnost moderne tragedije,⁴⁷² smatra *pre-lijepim*. Naime, Miller trenutak tragičnog ekscesa u *Death of a Salesman* blizak pojmu moderne tragedije vraća u domenu kantovske ili schillerovske umjetnosti. Taj trenutak prikazuje Lomanovu želju za prevelikim identificiranjem s ideologijom društva koja ga na kraju i ubija.

Slično kao i Steiner, Lehmann smatra da kod Brechta i njegovih *Lehrstücke* postoje elementi tragedije, preciznije elementi prijestupa koji nastaje kada junak reagira u rizičnoj situaciji: u njima je prezentirana odluka da se počini prijestup ili pak je cijelo vrijeme prisutan impuls ili čak nagon za prijestupom unatoč postojećem riziku (*Let preko oceana, Onaj koji kaže ne*).

Lehmann svoje predavanje zaključuje tvrdnjom kako tragedija može postojati samo na način da je u njoj estetska igra ne samo tematizirana, već i problematizirana. Kada se igra percipira kao estetska, tada se i njeno iskustvo prekida s onim što nije dio igre, a tragično se prekida ne-tragičnim. Ostaje pitanje koliko se konkretno danas ostvaruju takvi prekidi u vrijeme kada je estetska fragmentacija postala norma, a radikalna se prekidanja u kazališnoj tradiciji pojavljuju bilo kad i bilo gdje.

Prema Lehmannu postoji manevarski prostor za definiranje pojave postmoderne tragedije u djelima autorice Sarah Kane, no to nije tema ovoga rada, već je potrebno vratiti se

⁴⁷² Arthur Miller u *Tragedy and the Common Man*, 1949., tvrdi da je tragični lik spreman položiti svoj život da osigura svoje vlastito dostojanstvo, svoj položaj u društvu: „As a general rule, to which there may be exceptions unknown to me, I think the tragic feeling is evoked in us when we are in the presence of a character who is ready to lay down his life, if need be, to secure one thing--his sense of personal dignity. From Orestes to Hamlet, Medea to Macbeth, the underlying struggles that of the individual attempting to gain his "rightful" position in his society. Sometimes he is one who has been displaced from it, sometimes one who seeks to attain it for the first time, but the fateful wound from which the inevitable events spiral is the wound of indignity, and its dominant force is indignation. Tragedy, then, is the consequence of a man's total compulsion to evaluate himself justly.“ Vidi: (Miller 1959: 537)

Lehmannovu konceptu postdramskog kazališta općenito da bi se uočile promjene što ih je kazališni oblik, a njime i sama tragedija doživjela.

2.4.1. Što se dogodilo s radnjom i tekstom kao osnovama dramaturgije?

Već je s Szondijevom 'krizom drame' za Lehmana započela kriza teksta te dolazi do otuđenja između institucije drame i institucije kazališta, a koje su do tada bile nerazdvojive. Konačan pak raskid kazališta i drame nastupa poslije Brechta u čijoj su se

teoriji epskog kazališta *dogodili obnova i dovršenje klasične dramaturgije*. Brechtova je teorija sadržavala jednu krajnje tradicionalističku tezu: za njega je *fabula* ostajala alfa i omega kazališta. No polazeći od fabule ne može se razumjeti odlučujući dio novog kazališta od 60-ih do 90-ih godina, pa čak ni *tekstualna* forma koju je prihvatila kazališna književnost (Beckett, Handke, Strauß, Müller...). Postdramsko je kazalište *postbrechtovsko kazalište*.⁴⁷³

To ne znači da su radnja kao takva ili pak koncept drame nepovratno izgubljeni, već se „koncept drame održao kao latentno normativna ideja kazališta.“⁴⁷⁴ Ono što nestaje jest želja da se razori dramska iluzija ili pak da nastane epska distanciranost; nastaje takvo kazalište u kojem da bi se stvorila kazališna prestava nije više potrebna radnja ili „plastično oblikovane *dramatis personae*, ni dramsko-dijakritička kolizija vrijednosti, pa čak ni likovi koji se mogu identificirati.“⁴⁷⁵

Kako je „[d]rama [...] bitno dijalektički žanr ujedno i iznimno mjesto tragike, [...] neko kazalište *nakon* drame sugerira, dakle, da se radi o kazalištu bez tragike.“⁴⁷⁶

U tom novom kazalištu nestaje logike dramske radnje izražene kroz tekst, a na kojoj je, prema Aristotelu, građena tragedija, ili pak nastaje neka potpuno nova, unutarnja autorova ili redateljeva logika. Ta se veza raskida: „intermedijalnost, civilizacija slika, skepsa prema velikim teorijama i metanarativima rastvaraju hijerarhiju koja prije nije jamčila samo podređivanje sredstava kazališta tekstu, nego na taj način i njihovu međusobnu

⁴⁷³ (Lehmann 2004: 41)

⁴⁷⁴ (ibidem: 42)

⁴⁷⁵ (id)

⁴⁷⁶ (ibidem: 52)

koherentnost.⁴⁷⁷ Ekspresionizam, nadrealizam i oblici eksperimentalnog kazališta prethode nastanku postdramskog kazališta koje je u potpunosti raskrstilo s cjelinom, iluzijom, reprezentativnošću radnje kroz dramski tekst, te, najvjerojatnije pod utjecajem globalizacije (možda čak i iz indijskog teatra kathakali ili pak japanskog no-teatra), vratilo⁴⁷⁸ u kazalište elemente plesa, geste, glazbe čineći tako komad postdramskog kazališta oblikom ceremonije ili rituala:

pod ceremonijom kao momentom postdramskog kazališta treba razumjeti čitav raspon izvođenja nereferencijalnih zbivanja, no onih koja se iznose s povećanom preciznošću, priređivanja osebujno formaliziranog zajedništva, glazbeno-ritmičke ili vizualno-arhitektonske konstrukte zbivanja; pararitualne forme i (nerijetko duboko crne) svetkovine tijela, prisutnosti; emfatično ili monumentalno naglašenu ostentativnost izvedbe.⁴⁷⁹

U jednoj parafrazi tvrdnje Monique Borie koju navodi Lehmann o postdramskom kazalištu kao kazalištu „*poslije* katastrofe [koje] potječe iz smrti i prikazuje 'krajolik s one strane smrti' (Müller), [...postdramsko se kazalište] razlikuje od drame, koja smrt ne postavlja kao prvenstvenu, kao osnovu iskustva, nego pokazuje život koji prema njoj ide.“⁴⁸⁰ Ovdje pojam drame treba shvatiti kao istovjetan tragediji čime se dobiva još jedan dokaz da je postdramsko kazalište nepodobno polje za nicanje sjemena tragedije; ono kao polaznu točku uzima smrt, propast ili pak katastrofu koja je obično završni element tragedije. Može li se reći da je tragedija iznjedrila postdramski teatar? Ako se promotri repertoar koji Lehmann navodi, a koji postavljaju redatelji ili pak na kojem rade autori postdramskog teatra, može se dati potvrđan odgovor: Heiner Müller kao primjer postdramskog autora i redatelja s njemačkog govornog područja u svom opusu ima brojne prerade i adaptacije Shakespeareovih tragedija, antičkih mitova ili pak drugih kanoniziranih tragičnih tekstova kao na primjer *Hamletmašina*, *Verkommenes Ufer. Medeamaterial. Landschaft mit Argonauten*, potom *Herakles 5* i *Anatomie Titus Fall of Rome. Ein Shakespearekommentar*. Osim njega, u ilustraciji svojih tvrdnji Lehmann navodi brojne redatelje koji su postavljali antičke i klasične tekstove na postdramski način. Među njima najčešće navodi Roberta Wilsona, Petera Brooka, Jana

⁴⁷⁷ (ibidem: 71)

⁴⁷⁸ Jer su ples, gesta i glazba prvotno tamo i postojali kao sastavni elementi, a tekst se kao dominantni element nametnuo kasnije.

⁴⁷⁹ (ibidem: 91)

⁴⁸⁰ (ibidem: 93)

Lauwersa i druge koji su postavljali tragedije poput *Hamleta*, *Antigone*, *Medeje* itd. Za Wilsonovo kazalište, primjerice, Lehmann kaže da je „*neomitsko*, ali s mitovima kao slikama koje radnju nose u sebi samo kao virtualnu fantaziju.“⁴⁸¹ Te mitske slike, kaže dalje Lehman, stupaju na mjesto radnje. Postdramskim se tehnikama razbija cjelina na koju je navikao gledatelj dramskog kazališta; „[ž]rtvuje se sinteza kako bi se na drugoj strani postiglo zgušnjavanje u intenzivne momente“,⁴⁸² a kazalište „postaje imenom za multi- ili intermedijalno dekonstruktivnu umjetničku praksu trenutačnog događanja.“⁴⁸³

Tekst koji ima zadaću predstaviti radnju, prestaje biti „*tekst inscenacije*“, već način upotrebe znakova u kazalištu koji postaje „više prezencija nego reprezentacija, više dijeljeno nego priopćavano iskustvo, više proces nego rezultat, više manifestacija nego označavanje, više energetika nego informacija.“⁴⁸⁴ Taj isti tekst karakterizira često paleta različitih stilova, citatnost odnosno intertekstualnost i intermedijalnost, a značajke koje Lehmann ističe su parataksa, simultanost, muzikaliziranje, tjelesnost, provala realnog, stvaranje situacije/događaja – sve ono čega u tragediji ne može biti prema uvriježenim teorijama tragedije.

Na mjesto dramaturgije regulirane tekstem često stupa *vizualna dramaturgija*, za koju se osobito u kazalištu kasnih 70-ih i 80-ih godina činilo da je postigla apsolutnu vlast, sve dok se u 90-ima nije počeo ocrtavati stanovit 'povratak teksta' (koji naravno nikada nije bio posve nestao).⁴⁸⁵

2.4.2. Junak/lik/tijelo u postdramskom kazalištu

Promjene do kojih je došlo u postdramskom kazalištu u pogledu lika su brojne. Najočitija je promjena u tome što lik ne nosi nužno osnovu dramskog sukoba, ako ga uopće ima, već je njegov značaj ravnopravan s ostalim elementima kazališne izvedbe, ponekad čak i manji, a može se dogoditi da ga na sceni uopće ni nema. Lehmann to objašnjava ovako:

⁴⁸¹ (ibidem: 103)

⁴⁸² (ibidem: 108)

⁴⁸³ (ibidem: 109)

⁴⁸⁴ (ibidem: 111)

⁴⁸⁵ (ibidem: 120)

Post-antropocentrično kazalište bilo bi dobro ime za važan, no naravno ne jedini oblik koji može uzeti postdramsko kazalište. U njemu se poklapaju kazališta objekata posve bez ljudskih aktera, kazališta s tehnikom i strojevima (Survival Research Laboratories), i ono kazalište koje ljudski lik kao element integrira u prostorne strukture nalik krajoliku. To su estetske figuracije koje utopijski upućuju na alternativu antropocentričkom idealu podvrgavanja prirode. Kada se ljudska tijela, ravnopravno sa stvarima, životinjama i energetske silnicama, uklapaju u jednu jedinu zbilju (kako se čini da je slučaj i u cirkusu – otuda dubina uživanja u njemu), kazalište čini zamislivom jednu drukčiju realnost od realnosti čovjeka koji vlada prirodom.⁴⁸⁶

Do sada je čovjek bio u središtu dramske radnje; on je bio nositelj krivnje, trpio predodređenu mu sudbinu i svoju patnju prikazivao publici. Sada je pak u fokusu njegovo tijelo/tjelesnost. „Tijelo ne postaje središtem kao nosilac smisla, nego u svojoj *physis* i gestikulaciji.“⁴⁸⁷ Ono je u svojoj tjelesnosti često izobličeno invalidnošću, bolešću, devijantnošću i često izaziva neugodu ili strah; glumci često ne glume bol već su često u situaciji u kojoj je zaista fizički i osjete (kroz napor, neugodu); oni je ne demonstriraju, već manifestiraju: „*tijelo se apsolutizira*.“⁴⁸⁸ Kao značajan element postdramskog teatra te kao najizraženiji oblik tjelesnosti Lehmann navodi ples. Iako Lehman kaže da „[i]ntenzitet i turbulentnost kazališta mogu voditi kako do 'tragičkog', tako i do vedrog i radosno-ekstatičnog oblika“,⁴⁸⁹ pod tim dvama pojmovima ne podrazumijeva ono što bi se moglo nazvati tragedijom odnosno komedijom u smislu dramskih oblika, već ugođaja koji nastaje pod realizacijom zahtjeva izvedbe. Bol i patnja koje je dotad tragički junak glumio stvarajući privid fizičke, psihičke ili emocionalne boli se sada nameću kao realne pojave na sceni – prevaljen je put od mimeze do stvarnog iskustva na pozornici.

2.4.3. Iluzija i realno

„Bez realnog,“ kaže Lehmann, „nema insceniranoga. Reprezentacija i prezencija, mimetična igra i performans, ono prikazano i proces prikazivanja: iz tog je podvajanja kazalište našeg

⁴⁸⁶ (ibidem: 105)

⁴⁸⁷ (ibidem: 122)

⁴⁸⁸ (ibidem: 123)

⁴⁸⁹ (id)

doba, radikalno ga tematizirajući i priznajući realnome ravnopravnost s fikcionalnim, dobilo jedan od središnjih elemenata postdramske paradigme.“⁴⁹⁰ „Provale realnog,“ kako ih naziva Lehmann, sada nemaju funkciju stvaranja odmaka i distance između publike i onoga što se događa na pozornici, već čine da publika postaje dijelom onoga što se događa na tom mjestu i tada, u tom trenutku, a ne događaja iz povijesti ili iz mašte autora. Tako osjećaj koji kod publike nastaje nije suosjećanje i strah odnosno katarza, već se mogu razlikovati tri aspekta isprekidane i slojevite iluzije: onaj

*čuđenja zbog mogućih realističnih efekata (aspekt magije); [...] estetskog i osjetilnog identifikiranja s osjetilnim intenzitetom realnih glumaca i kazališnih scena, plesnih formi kretanja i verbalnih sugestija (aspekt erosa – svijetlog ili mračnog) [te...] sadržajne projekcije vlastitog iskustva svijeta na kazališne modele koji se prikazuju, povezane s mentalnim činovima 'ispunjavanja praznih mjesta' i uživljavanja u predstavljene likove, kako ih analizira estetika recepcije, od projekcije koja se mutatis mutandis događa u činu gledanja jednako kao i u činu čitanja (aspekt 'konkretizacije').*⁴⁹¹

Pojava hipernaturalizma je također prisutna u postdramskom teatru, koji sadrži i elemente grotesknog propadanja i apsurdnosti, a kada se potencira realnost, ta realnost ide „prema dolje: ondje gdje su zahodi, nečistoća, ono što je ispod svakog ukusa, ondje se nailazi na skriveni lik žrtvenog jarca, *pharmakosa*.“⁴⁹² Nabrojivši elemente koji podsjećaju na Fryeeve demonske slike te lik žrtve koji se nalazi u takvom okruženju, Lehmann aludira na Fryeev modus ironije ili čak preciznije tragične ironije, koja je nastupila nakon nemogućnosti postojanja tragedije. Zanimljivo je da Lehmann osporava i mogućnost „tragične ili groteskno-tragikomične dramaturgije, kakvu su još mogli prakticirati Dürrenmatt i Frisch, kada je po njihovu shvaćanju svijetu bila primjerena samo još komedija.“⁴⁹³ Umjesto njih, u postdramskom je kazalištu stupio na snagu „zapanjujući nedostatak patosa i suosjećanja, 'depatetizacija' u izlaganju 'nižeg života'.“⁴⁹⁴

⁴⁹⁰ (ibidem: 131)

⁴⁹¹ (ibidem: 141)

⁴⁹² (ibidem: 154)

⁴⁹³ (ibidem: 155)

⁴⁹⁴ (id)

2.4.4. Prostor i vrijeme

Već je utvrđeno da postdramsko kazalište na specifičan način tretira elemente radnje i lika. U nastavku će biti prikazani i načini upotrebe prostora, vremena i medija u postdramskom kazalištu.

U korištenju prostora odnosno pozornice postdramski autori/redatelji razbijaju dotadašnje koncepte njihove graničnosti. Sada se počinju igrati s okvirima i mogućnostima pozornice sve češće duboko ulazeći u prostor publike, koristeći scenske montaže, izmještajući scenski prostor na realnu lokaciju odvijanja događaja i tome slično.

Slično se događa i s pojmom vremena. „Osviješteno trajanje prvi je važan faktor iskrivljavanja vremena u današnjem kazališnom iskustvu.“⁴⁹⁵ Pod tim pojmom podrazumijeva Lehmann nastojanja redatelja da kod publike zadrži realan osjećaj prolaznosti vremena, pa se često koristi tehnika „*rastezanja vremena*“ usporavanjem ili ponavljanjem, zatim prikaz slike ili fotografije kao refleksije vremena, ubrzavanje, simultanost ili kolaž.⁴⁹⁶ Zadaća postdramskog kazališta je oživjeti „*kazališni trenutak*“, umjesto da nastavlja pisati priče o krivnji u prokušanoj dramskoj formi.“⁴⁹⁷

Zanimljivo je kako je Gottfried Benn već kod Dürrenmattovog *Braka gospodina Mississippija* (*Die Ehe des Herrn Mississippi*) primijetio ovakve elemente rekavši:

Ist dies noch ein Stück? Ist dies noch Theater? Dies Durch- und Nebeneinander von Kino, Hörspiel, Kasperle-Szenarium, zeitlichen Verkürzungen, Vor- und Rückblenden, Sprechen ins Publikum, Selbstprojektionen der Figuren in einem imaginären Raum, Auferstehen von den Toten und Weiterdiskutieren - Ist das vielleicht das zukünftige Theater?⁴⁹⁸

Na tragu postdramskog kazališta su već bili početkom i polovicom 20. stoljeća i Filippo Tommaso Marinetti, Emilio Settimelli i Bruno Cora u svom eseju „The Futurist Synthetic Theatre“ (1915) te Antonin Artaud u „An End to Masterpieces“ (1933).

⁴⁹⁵ (ibidem: 243)

⁴⁹⁶ (id)

⁴⁹⁷ (ibidem: 256)

⁴⁹⁸ (Benn 1962: 32)

Marinetti, Settimelli i Cora kritiziraju njima suvremeno kazalište i njegovu tradicionalnost, strogoću i konformizam:

we condemn the whole contemporary theatre because its too prolix, analytic, pedantically psychological, explanatory, diluted, finicking, static, as full of prohibitions as a police station, as cut up into cells as a monastery, as moss-grown as an old abandoned house. In other words it is a pacifistic, neutralist theatre, the antithesis of the fierce, overwhelming, synthesizing velocity of the war.⁴⁹⁹

Predlažu kazalište koje će biti sintetičko, atehničko, dinamično, simultano, autonomno, alogično i nerealno, jednom rječju, sve ono što Lehmann naziva postdramskim kazalištem. Sintetičko u kazalištu za Marinettija znači komprimirano u nekoliko minuta te u nekoliko riječi ili gesta, puno nebrojenih ideja, situacija, osjećaja, činjenica, simbola⁵⁰⁰. Pod atehničkim podrazumijevaju raskid s konformizmom autora s ukusom publike, izbjegavanje rastezanja radnje na više činova kada je dovoljna stranica ili dvije teksta i pedantnog smještanja u zadane vremenske odrednice itd. Ukratko, „with our synthetic movement in the theatre, we want to destroy the technique that from the Greeks until now, instead of simplifying itself, has become more and more dogmatic, stupid, logical, meticulous, pedantic, strangling.“⁵⁰¹ Pod dinamičnim i simultanim kazalištem podrazumijevaju kazalište improvizacije: „born of improvisation, lightning-like intuition, from suggestive and revealing actuality.“⁵⁰² Futuristički će teatar ukinuti tradicionalne dramske oblike uključujući farsu, dramu u užem smislu, komediju, pa i tragediju, te će umjesto njih nastajati redovi riječi, igrane poeme, komični dijalozi, sintetičke deformacije i sl.⁵⁰³ George Bernard Shaw je već 1911. primijetio da dolazi do ukidanja tradicionalnih dramskih vrsta. Kod njega je to uvjetovano završetkom komada. Ne samo da tragedija nestaje, već se otvorenim završetkom dokida i komedija:

Not only is the tradition of the catastrophe unsuitable to modern studies of life: the tradition of an ending, happy or the reverse, is equally unworkable. The moment the dramatist gives up accidents and

⁴⁹⁹ (Marinetti et al. 1998: 177f)

⁵⁰⁰ (id)

⁵⁰¹ (ibidem: 178)

⁵⁰² (ibidem: 179)

⁵⁰³ (ibidem: 181)

catastrophes, and takes 'slices of life' as his material, he finds himself committed to plays that have no endings. The curtain no longer comes down on a hero slain or married: it comes down when the audience has seen enough of life presented to it to draw the moral, and must either leave the theatre or miss its last train.⁵⁰⁴

Antonin Artaud također predlaže raskidanje s prošlošću: „The masterpieces of the past are good for the past: they are not good for us.[...] Sophocles speaks grandly perhaps, but in a manner that is no longer relevant to the age. He speaks too subtly for this age, as if he were speaking beside the point.⁵⁰⁵ Stoga Artaud predlaže teatar okrutnosti koji ne znači prikaz fizičke okrutnosti na sceni, već

a theatre that is difficult and cruel first of all for myself. And on the level of representation it is not a question of that cruelty which we can practice on each other by cutting up each other's bodies, by sawing away at our personal anatomies or, like Assyrian emperors, by sending each other packages of human ears, noses, or neatly severed nostrils through the mail, but of that much more terrible and necessary cruelty which things can practice on us. We are not free. And the sky can still fall on our heads. And the theatre has been created to teach us, first of all, that.⁵⁰⁶

I kod Artauda, publika igra veliku ulogu u ostvarenju kazališne igre, kao i kod Dürrenmatta i kod Lehmana. Dok Dürrenmatt svoju publiku hvata u mišolovku komedijom, Artaud svoju publiku zavodi kao Indijci zmije:

I propose that we treat the spectators like snakes that are being charmed and that we lead them by way of the organism to the subtlest notions. At first by crude means which are gradually refined. These crude immediate means hold their attention from the beginning. That is why in the „Theatre of Cruelty“ the spectator is in the middle and the spectacle surrounds him.⁵⁰⁷

U tom kazalištu okrutnosti važniju ulogu od radnje igraju zvuk, osvjetljenje, a tek onda radnja i dinamika koji su daleko kopiranja života. Nasilne fizičke slike se ruše na gledatelja i hipnotiziraju njegovu senzibilnost te se gledatelj nađe u vihoru nekih viših sila, ostvarujući metaforu liricizma i ostavljajući stvarno nasilje, krv, ubojstvo i rat izvan kazališta.

⁵⁰⁴ (Shaw 2005: xv-xvi)

⁵⁰⁵ (Artaud 1998: 195)

⁵⁰⁶ (ibidem: 197)

⁵⁰⁷ (ibidem: 198)

U zaključku je moguće reći kako postdramsko kazalište ima snažno izraženu tendenciju auto-refleksije i auto-tematizacije, što ne ostavlja prostora tematizaciji krivnje, odgovornosti, sukoba, a samim time nema ni zaokruženja cjeline u završetku; nema propasti, pa čak ni uspona junaka/lika. Likova ponekad čak ni nema, već je umjesto protagonista izbio značaj tijela i tjelesnosti u prostoru i vremenu, koji imaju zadaću stvoriti poetsku i estetsku sferu, vrlo često plesom kao artikulacijom energije, gestom umjesto jezikom, tjelesnim slikama odnosno živućim skulpturama. Osim stavljanja lika, koji je u tzv. „čistoj“ dramskoj formi stajao u središtu objektivna značaja, u ravnopravan položaj s predmetima na sceni, scenskim pokretom, prostornom i zvučnom kulisom, u pozadinu se povlači i značaj dramske radnje odnosno teksta. Tekst se povlači pred jezikom i govornim činom te postaje ravnopravna sastavnica kao i gesta i glazba.

Scenski se prostor povlači pred statičnom slikom, postaje *tableau* na kojem se ne odvija vrhunac, već često predstavlja stanje. Specifična se atmosfera stvara upotrebom specijalnih efekata svjetlosti i zvukova, te kolažiranjem multimedijalnih elemenata, a vrijeme je relativizirano raznim tehnikama njegova iskrivljavanja.

Samim time, ove manipulacije dramskim elementima uklanjaju mogućnost nastanka drame, a time i bilo kojeg od tradicionalnih dramskih oblika: tragedije, komedije ili pak drame u užem smislu.

Ono što je pak zadržano, ili čemu se kazalište, može se reći, vratilo se, rekao bi Lehmann ono elementarno u kazalištu: maske i kor (Jan Fabre, Jan Lauwers), ritual i ples (Merce Cunningham), tijelo koje služi kao utjelovljenje glasa (Elfriede Jelinek), a ono što je dobilo na važnosti, za razliku od prethodnih perioda, je uloga i značaj publike u kazalištu, posebice od Brechta i Handkea nadalje.

3. ANALIZE

3.1. Tragedija je mrtva. Živjela (tragi)komedija?

Tragedija je kroz stoljeća uvelike promijenila svoju prizmu: u antici je njena važnost bila eksponencijalna za zajednicu jer je antička tragedija prikazivala propast junaka koji je vladao velikim dijelom poznatoga im svijeta i njegova je propast stoga bila javna, no učinak tragedije je bio najjači na njegovu obitelj (*Kralj Edip*, *Orestija*). U elizabetinsko doba, dok je još na snazi bila staleška klauzula, junak tragedije je također na veoma visokom društvenom položaju, a opseg njegova djelovanja se povećao na razinu države (*Hamlet*, *Macbeth*, *Kralj Lear* itd.). U neoklasičnoj tragediji, kako joj i samo ime kaže, autori se često vraćaju antičkim tragedijama te je njihov doseg isti kao i u antici. U građanskoj se pak tragediji, u kojoj junak ne pripada više povlaštenom staležu već običnom građanstvu, prikazuje tragedija običnog čovjeka (npr. razaranje obitelji ili braka), pa se samim time u tragediji jednog čovjeka zrcali moguća tragedija svakog čovjeka. Tako se tragedija proteže na cijelo društvo. Može se stoga zaključiti da se opseg tragičnog završetka tragedije mijenja obrnuto proporcionalno spram položaja junaka. Što je junak na većem položaju, tragedija je intimnija, individualnija; što je pak protagonist nižeg položaja, tragedija je univerzalnija. Ta tvrdnja vodi k zaključku da se u modernoj tragediji, u kojoj je junak običan čovjek, opseg raširuje na cijeli ljudski rod. Tako je tragični junak od heroja čija tragedija prikazuje obiteljsku propast u javnoj sferi transformiran u običnog građanina čija tragedija prikazuje osobnu propast na razini građanske obitelji, a reprezentativna je za cijelo društvo.

U tom smjeru ide i, prema Dürrenmattu, nasljednica tragedije – suvremena tragikomedija. Propast vrijednosti ljudskog društva prikazana je na sudbini malog, bezimenog čovjeka s čijim se životom igra neka sila. Ta je sila ponekad izravno definirana, a ponekad alegorijom ili simbolom prikrivena. U oba sučaja, u suvremenim komadima se može sa sigurnošću utvrditi da se ne radi ni o bogovima, ni o sudbini, već o puno prizemnijim stvarima poput, primjerice, novca. Analiza drama koja slijedi pokazuje sliku junaka čija je veličina trivijalizirana, a ideali travestirani: odnos modernog društva prema ljudskom životu jednak je odnosu kao prema igračci odnosno marioneti, a prikaz tog odnosa se redovno odvija u obliku tragikomedije.

3.1.1. Igra sa životom

3.1.1.1. Friedrich Dürrenmatt: *Posjet stare dame (Der Besuch der alten Dame)*

Friedrich Dürrenmatt je rođen 1921. u švicarskom mjestu Konolfingen, u kantonu Bern. Studirao je filozofiju, a književnim je radom započeo 40-ih godina 20. stoljeća. Osim pisanjem, bavio se i slikarstvom. Nagrađivan već tijekom života za svoje književne radove, Dürrenmatt je nakon smrti 1990. godine ostavio raznolik slikarski i književni opus koji se sastoji od pripovijedaka, romana, drama, radio-drama, eseja i pjesama.

Posjet stare dame komad je o povratku multimilijarderke Claire Zachanassian u rodni gradić Gullen čije je gospodarstvo uništila nakon što je pokupovala sve industrijske pogone i osiromašila grad. To je učinila kako bi prisilila njegove stanovnike da u zamjenu za pozamašnu svotu novca i oporavak grada ubiju njenog bivšeg ljubavnika Alfreda Illa kojem se želi osvetiti jer ju je trudnu odbacio. Zbog njega je bila prisiljena napustiti grad i postati prostitutka, no brojnim udajama za bogataše uspjela je zgrnuti ogromno bogatstvo te se željna osвете vraća u grad, čiji stanovnici pokleknu pred moći novca i ubiju Illa nakon čega grad ponovno doživi gospodarski procvat i napredak. Hinck je uočio sličnost s Brechtovim *Usponom i padom grada Mahagonnyja*:

Es schmälert die Eigenleistung Dürrenmatts nicht, daß die Erinnerung an Brechts Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ sich aufdrängt. Hier wie dort wird an einem grotesk zugespitzten Fall eine Gesellschaft gezeigt, in der für Geld alles käuflich, also die Moral kommerzialisiert ist. Wie in der Stadt Mahagonny geringe Geldschulden weitaus schwerer wiegen als ein Mord, so wird in der Stadt Gullen der Mord öffentlich sanktioniert, weil man mehr als ihn den Mangel an Geld fürchtet.⁵⁰⁸

Po čemu je *Posjet* tragikomedija? Vrlo uopćeno, rekli bismo da je komad tragedija zbog smrti glavnog lika na kraju, koja se događa kao kazna za njegovu pogrešku u prošlosti, dok recept komedije čine poznati nam Dürrenmattovi sastojci: dosjetka, slučajnost i najgori mogući ishod koji se mogu pronaći i ovdje. Dosjetka je nešto što svojom pojavom remeti dosadašnji normalni tijek života. Tako je dosjetka ovdje činjenica da je Claire nakon rođenja Illovog djeteta bila prisiljena postati prostitutka, a kao slučajnost se može promatrati činjenica što je Claire svog prvog bogatog muža upoznala u bordelu u koji je dospjela zbog Illova

⁵⁰⁸ (Hinck 1973: 189)

odbacivanja. Najgori mogući ishod je što su na kraju komada stanovnici Güllena prihvatili njenu ponudu da ubiju Illa u zamjenu za ponuđeni novac.

Ova tragična komedija, kako je sam autor naziva, započinje scenom u kojoj mještani Güllena dočekuju svoju buduću dobročiniteljicu na oronulom željezničkom kolodvoru. Kroz kolodvor neprestano jure vlakovi koji su se nekad tu zaustavljali. Jurnjava vlakova remeti i smetnja je za njihove dijaloge, a svojom tutnjavom će im poremetiti plan za savršeni doček, i to. Ta tutnjava jurećeg vlaka simbolizira napredak koji se ne zaustavlja u Güllenu, već prolazi pokraj njega izostavljajući ga iz porasta kvalitete života kakvu donosi prometna povezanost i dobra infrastruktura. Dürrenmatt tako već od samog početka pažljivo gradi ustajalu i učmalu atmosferu Güllena i dočarava položaj njegovih stanovnika kojima je zadnja nada dolazak bivše sugrađanke koja ih jedina može spasiti svojim bogatstvom stečenim brojnim udajama i razvodima od milijardera.

Tako se tragična ironija komada iščitava već ovdje, na početku, no čitatelj/gledatelj će je postati svjestan tek kasnije. Naime, na početku Güllenjani dočekuju Claire s namjerom da od nje izvuku novac za ponovno oživljavanje grada, a potpuno su nesvjesni činjenice da je upravo ona sama i uništila grad u namjeri istjerivanja svoje pravde.

Moral stanovništva je obrnuto proporcionalan bogatstvu Güllena – na početku je grad siromšan, ali su njegovi stanovnici, barem prividno, moralni jer odbijaju ponudu stare Zachanassian da ubiju njenu bivšu ljubav, Alfreda Illa, u zamjenu za mnogo novca. Njihov je gradić na početku prikazan u maniri Fryevskih demonskih slika jer prikazuje raspadanje, ruševnost, gospodarsku beznadnost, dok je moral njegovih stanovnika na visokoj razini. Frye bi rekao apokaliptičan i idealističan, jer iščekuju spas koji će im donijeti multimilijarderka Zachanassian. Zato stanovnici organiziraju doček kako najbolje znaju i umiju, pri čemu čak i preuveličavaju zasluge Claire i njene obitelji u gradiću kako bi joj se umilili: govor koji gradonačelnik drži prekomjerno je nakićen i zapravo je laž, a na kraju je dočekaju i nespremni, jer je iznenada doputovala vlakom koji više ne staje u Güllenu, povukavši kočnicu u slučaju opasnosti. Ovaj trenutak pokazuje i svu njenu moć. Kada je vlakovođa čuo tko je povukao kočnicu, odustao je od svih sankcija, a i Claire ga je bogato nagradila i omogućila osnivanje nove željezničarske udruge. Tako je moć i vrijednost novca iskazana gotovo u svakoj rečenici, a bit je da se novcem može postići baš sve.

Alfred III treba umrijeti da se vrati blagostanje i uspostavi ravnoteža. Tu se može raspravljati o svojevrsnom predlošku mita o ubojstvu starog kralja da se svijetu vrati snaga, no ovdje je ipak izraženija Fryevska deviza u kojoj komedija prelazi u tragediju te u kojoj promatramo Illa na početku kao lika veoma uključenog u društvo, kao što to prema Fryeu u komediji i biva. Ne toliko slučajnim spletom okolnosti, već od početka veoma dobro promišljenim planom, Claire uspijeva Illa izdvojiti iz društva, pa tako po Fryeu iz komedije nastaje tragedija, a u Illu vidimo tragičnog junaka.

Komični su momenti prisutni od početka – barem se tako čini, jer se Claire prividno šali s policajcem o tome zatvara li ikad po jedno oko, te mu savjetuje da zatvori oba. Isto se tako „šali“ sa župnikom o tome ispovijeda li osuđene na smrt, a s liječnikom dijagnosticira li srčani udar kao uzrok smrti. Na sve ovo, Ill se smije, potpuno nesvjestan mreže koju je ona oko njega isplela te koliko zapravo istine ima u njenim primjedbama, odnosno do koje će se neviđene mjere stvari tako i odigrati. Nakon dočeka Claire na derutnom kolodvoru, povorka sa njenim stvarima, uključujući i za sada još uvijek prazan lijes te njenu brojnu svitu, poput sprovoda kreće put grada Güllena:

Die Bevölkerung schließt sich dem Sarg an. Die Zofen der Claire Zachanassian hinterher mit Gepäck und unendlichen Koffern, die von Güllenern getragen werden. Der Polizist regelt den Verkehr, will dem Zug nachgehen, doch kommen von rechts noch zwei kleine, dicke alte Männer mit leiser Stimme, die sich an der Hand halten, beide sorgfältig gekleidet.⁵⁰⁹

Upravo će ova dva čovječuljka odigrati ključnu ulogu u prokazivanju Illove krivnje na kraju. Njihova je pojava ključna i za grotesknu atmosferu komada – to su dva mala, debela, slijepa čovječuljka, dva eunuha koji u isti glas ponavljaju svoje rečenice. Oni pripadaju Claire koja ih tretira poput kućnih ljubimaca: poput pasa dobivaju šunku i kotlete svaki dan. Ona ih oblači u istu odjeću te joj služe za razonodu.

Kod Dürrenmatta je u svakom djelu prisutan lik krvnika.⁵¹⁰ Taj je lik prisutan izravno ili neizravno, a ovdje je utjelovljen u samoj Claire. Osim što je je izrazito bogata, ispostavlja se da je Claire izvršni poznavatelj ljudske prirode te je sigurna da ljudima samo treba mahati

⁵⁰⁹ (Dürrenmatt *Der Besuch der alten Dame* 1957: 272)

⁵¹⁰ (ibidem: 184)

iskušenjem pred očima i dati dovoljno vremena da proradi ljudska pohlepa, pa da se predomisle i prihvate njenu ponudu.

Daljnja ironija komada leži u činjenici da Claire čak i od same pravde, odnosno njene ruke koju utjelovljuje sudac, uspijeva putem novca napraviti slugu. Naime, jedan od njenih slugu je i bivši viši sudac Hofer, koji je u prošlosti presudio u Illovu korist nakon lažnog svjedočenja dvojice muškaraca o Klarinoj (Claireinoj) trudnoći. To je lažno svjedočenje Ill platilo samo jednom litrom rakije. Dürrenmatt veoma pažljivo, kao u detektivskom romanu, odmotava klupko radnje, čiji će se groteskni kraj nazrijeti na kraju prvog čina, pri dočeku Claire u „Zlatnom apostolu“ gdje ona građanima grada daje svoju ultimativnu ponudu: „Eine Milliarde für Güllen, wenn jemand Alfred Ill tötet.“⁵¹¹ Ona sada želi pravdu za sve što je pretrpjela jer si je može priuštiti.

Tragični moment komada čini pomalo hegelijanski sukob dvije strane za koje se obje može reći da su u pravu: Claire je pretrpjela sramotu, izgubila dijete, bila prisiljena postati prostitutkom i tako preživjeti, dok se Ill oženio drugom radi novca i dućana koji sada propada. Hegelijanski sukob leži u prestrogom kazni za, netko bi mogao reći, Illov mladenački prijestup, nepromišljenost i ludost, no istovremeno i pohlepnost u odabiru braka radi novca, a ne braka iz ljubavi. Njegovo prihvaćanje vlastite žrtve i smrti na kraju uzdiže ga na visinu tragičnog junaka, ali i dürrenmattovskog hrabrog čovjeka. Slično se dogodilo i s Claire, koja unatoč nedaćama nije odustala od života i borila se za vlastitu pravdu koju je uspjela izmanipulirati:

ILL: Zauberhexchen! Das kannst du noch nicht fordern! Das Leben ging doch längst weiter!

CLAIRE ZACHANASSIAN: Das Leben ging weiter, aber ich habe nichts vergessen, Ill. Weder den Konradsweilerwald noch die Petersche Scheune, weder die Schlafkammer der Witwe Boll noch deinen Verrat. Nun sind wir alt geworden, beide, du verkommen und ich von den Messern der Chirurgen zerfleischt, und jetzt will ich, daß wir abrechnen, beide: Du hast dein Leben gewählt und mich in das meine gezwungen. Du wolltest, daß die Zeit aufgehoben würde, eben, im Wald unserer Jugend, voll von Vergänglichkeit. Nun habe ich sie aufgehoben, und nun will ich Gerechtigkeit, Gerechtigkeit für eine Milliarde.⁵¹²

⁵¹¹ (ibidem: 285)

⁵¹² (id)

Gradonačelnik na ovu njenu ponudu ustaje blijed i u ime svih odlučno odbija ponudu, na što ona jednostavno dogovara da će čekati:

DER BÜRGERMEISTER: Frau Zachanassian: Noch sind wir in Europa, noch sind wir keine Heiden. Ich lehne im Namen der Stadt Güllen das Angebot ab. Im Namen der Menschlichkeit. Lieber bleiben wir arm denn blutbefleckt.

Riesiger Beifall.

CLAIRE ZACHANASSIAN: Ich warte.⁵¹³

U drugom se činu financijska situacija u gradu naočigled popravlja. Svi nose nove žute cipele i nove hlače, kupuju kod Illa u dućanu, no istina, kupuju na poček, zbog čega Ill počinje osjećati prijetnju koja se nadvila nad njegovim životom. U jednom trenutku on počne razbijati u svom dućanu te zvukovi loma dopru do Claire u „Zlatni apostol“ na što ona u raspravi sa svojim mužem broj VIII zaključuje da se ljudi vjerojatno svađaju oko cijene mesa: “Man wird sich um den Fleischpreis streiten.”⁵¹⁴ Pri tome, osim doslovnog značenja rečenice, Claire misli i na Illovo meso, što uskoro postaje poptuno jasno. Groteskni trenuci poput ovog su u komadu brojni i oni gledatelju odnosno čitatelju otvaraju oči i ujedno ga čupaju iz komada u stvarnost čime Dürrenmatt postiže svoj toliko željeni odmak i distancu te vodi radnju prema onome što će biti najgori mogući ishod: predaja i poklek čovječanstva pred moći novca nauštrb jednog ljudskog života – što je pogrešno ma kakav zločin on bio počinio.

U cijelom se drugom činu Ill pribojava za svoj život; prijavljuje pokušaj ubojstva policiji koja tvrdi da ne može djelovati jer zločin nije počinjen; obraća se i svećeniku i učitelju, čak u jednom trenutku pokušava pobjeći vlakom iz grada, što je ključan trenutak u komadu. Pri tom njegovom pokušaju, svi stanovnici ga prate na kolodvor, a on strahuje da će ga linčovati prije nego uđe u vlak, no nitko ne čini ništa. Da je u tom trenutku Ill otišao iz grada, uklonio bi mogućnost vlastitog ubojstva, uklonio bi iskušenje za sugrađane i spasio bi se. No, on se odlučuje vratiti u grad čime se ostvaruje Clairein naum i najgori mogući ishod. Pobjeđuje novac i pohlepa nad ljudskošću, samilošću, oprostom, pa čak i pravdom. Kafkijanska atmosfera koja je prisutna u Illovu pokušaju bijega čini osnovno tkivo scene u kojoj masa ljudi (nitko pojedinačno) Illa vrlo smireno, odmjereno, naizgled ravnodušno prati do kolodvora, što je u ogromnom kontrastu s njegovim enormnim osjećajem panike i unutarnjeg

⁵¹³ (id)

⁵¹⁴ (ibidem: 293)

psihološkog rastroja uzrokovanog strahom za vlastiti život. Taj kontrast uvelike pridonosi jezivoj i grotesknoj atmosferi koja nastaje u tom trenutku i koja do kraja prožima komad.

Simboličan lov na Claireinu crnu panteru koji se događa u komadu je implicitna i eksplicitna alegorija lova na Illa. Crna pantera je Clairein ljubimac kojeg je dovela sa sobom u Güllen i on u jednom trenutku bježi iz svog kaveza, pa Claire i stanovnici gradića organiziraju lov na tu opasnu zvijer koja je izmakla njenoj kontroli. Eksplicitna je to alegorija jer je Claire Illa zvala svojom crnom panterom u prošlosti, a implicitna jer svi oko njega počinju nositi pištolje i naganjati životinju koja se skriva po gradu da bi je naposljetku ubili u crkvi. Lov je također još jedan iskaz Claireine moći, jer pokazuje da svatko odnosno sve što izmakne njenoj kontroli mora umrijeti, nestati i biti uništeno.

Tijekom drugog čina, djela stanovnika se počinju kositi s onim što govore odnosno što su izjavili u prvom činu – da ne bi mijenjali svoju ljudskost i poštenje ni za koji novac. Tako se podrazumijevalo da novac i blagostanje nisu važni te da je puno vredniji ljudski život, dok s druge strane sada počinju trošiti novac koji nemaju jer ih to silno iskušenje mijenja i postaju svjesni da će obećani novac na kraju dobiti jer će netko pokleknuti i ubiti Illa.

Claire u trećem činu učitelj naziva Medejom, ultimativnom osvetnicom što je vrlo opravdano jer ona iz osвете ubija ono što najviše voli, a očito je da Illa još voli jer najviše boli povreda od strane onoga do koga je čovjeku stalo. Stoga se i Claire ne može oduprijeti boli i nepravdi koja ju je zadesila zbog postupka izdaje voljene osobe. Njeni kasniji muževi su samo trofeji žene koja ne može pronaći pravu ljubav nakon najvećeg životnog razočaranja u ranoj mladosti. Život na koji je bila prisiljena uklonio je iz nje i posljednju trunku ljudskosti – i doslovno i preneseno. Doslovno jer je ona uvelike umjetna, sa svom silom skupocjenih proteza na svom tijelu. No, ona nije više ljudsko biće ni psihički jer je zalučena osvetom i vlastitim poimanjem pravde.

Važno je još napomenuti da u komadu imena igraju važnu ulogu. Claire, naime, preimenuje sve svoje slugе, muževe i „podanike“ čime se dodatno ističe njena moć odnosno moć novca u procesu dehumanizacije čovjeka.

U komadu je zanimljivo promotriti i stanje u Illovoj obitelji. Mogu li se postupci Illove obitelji nazvati izdajom? U *Napomeni* kaže Dürrenmatt da Illova obitelj nije zla, već samo slaba, preslaba da se odupre pritisku pohlepe i želje za uzdizanjem, blagostanjem i boljim životom koji nastoje dobiti i svi njihovi sugrađani:

Nur die Familie redet sich bis zum Schlusse ein, es komme noch alles gut, auch sie ist nicht böse, nur schwach wie alle. Es ist eine Gemeinde, die

langsam der Versuchung nachgibt, wie der Lehrer, doch dieses Nachgeben muß begreiflich sein. Die Versuchung ist zu groß, die Armut zu bitter. Die alte Dame ist ein böses Stück, doch gerade deshalb darf es nicht böse, sondern aufs Humanste wiedergegeben werden, mit Trauer, nicht mit Zorn, doch auch mit Humor, denn nichts schadet dieser Komödie, die tragisch endet, mehr als tierischer Ernst.⁵¹⁵

U ovoj napomeni Dürrenmatt još jednom ponavlja svoj optimistični svjetonazor i postulat o pozitivnom gledanju na život takvim kakav je, upravo jer je ljudski. Totalnu propast ljudskog društva i ultimativnu slabost pred novcem koji je zamijenio višu silu koja je dosad bila ustoličenu u liku Boga ili bogova, sudbine, pa čak možda i slučajnosti, možemo gledati samo s osmjehom na licu jer drugačije takvo stanje nećemo moći prevladati i preživjeti.

U gore navedenom citatu, Dürrenmatt ponavlja riječi iz učiteljeva posljednjeg govora Illu u kojem učitelj priznaje da će i sam vjerojatno pokleknuti pred prevelikim iskušenjem i pregorkim siromaštvom:

Ich fühle wie ich langsam zu einem Mörder werde. Mein Glaube an die Humanität ist machtlos. [...] Ich fürchte mich, Ill, so wie Sie sich gefürchtet haben. Noch weiß ich, daß auch einmal zu uns eine alte Dame kommen wird, eines Tages, und daß dann mit uns geschehen wird, was nun mit Ihnen geschieht [...] ⁵¹⁶

Dürrenmatt nas uvjerava da bi svatko tko se nađe u takvoj situaciji, pa čak i on sam, pokleknuo pred iskušenjem, ne nužno sam poduzevši pothvat ubojstva, već kao sukrivac samim svojim nedjelovanjem odnosno nepoduzimanjem ničega da se ubojstvo spriječi. Najgori mogući ishod je i taj što se to može i vjerojatno hoće ponoviti cijelom gradu odnosno cijelom društvu koje je rob novca i nepregledne moći koju novac daje pojedincu koji kroji pravdu po vlastitoj volji i hiru. Učitelj je u komadu jedina osoba koja nastoji raskrinkati Claire i zaista otvoreno odbiti njenu ponudu pokušavajući reći novinarima istinu. No, ni on ne uspijeva odoljeti. Propio se jer je to jedini način zatamljavanja svoje ljudskosti pred navalom pohlepe i pritiska izvana, a istodobno ubija i svoju savjest te osjećaj krivnje u alkoholu. Najveća se ironija sastoji u tome što na kraju sam učitelj izriče govor u kojem Ill biva osuđen na smrt zbog svog prijestupa protiv Claire iz prošlosti.

Gradonačelnikov pak govor na kraju, na ustoličenju „Illove zaklade“ izgleda poput mise, gdje stanovnici unisono za njim ponavljaju riječi zakletve kojom traže pravdu. Ono što scenu čini

⁵¹⁵ (ibidem: 349)

⁵¹⁶ (ibidem: 324)

jezivom je Dürrenmattova dosjetka da se kameramanu ugasila kamera pa se cijela predstava morala ponoviti. Tako dok stanovnici Güllena ponavljaju gradonačelnikove riječi, uvjeravaju sami sebe u ispravnost onoga što čine, uvjeravaju sebe u opravdanost laži kojom će se domoći novca, dok Ill proživljava najgore posljednje trenutke svog života i to je za njega zastrašujuće. Međutim, s tim se miri i to ga čini hrabrim čovjekom. On je ujedno i lik žrtve po Fryeu, koji bi ga poistovjetio i s likom Isusa Krista jer Ill u jednom trenutku kaže „Molite za Güllen“ kao što je Krist rekao „Oprosti im, Oče, ne znaju što čine.“

Indikativno je što se Illovo ubojstvo zapravo gotovo odvija pred kamerama, no u samom presudnom trenutku svjetla se gasi, te se ne zna točno kako je Ill preminuo, tj. tko ga je i kako ubio, a objašnjenje za medije je da je od sreće doživio srčani udar što ga je u očima javnosti učinilo junakom.

Značajna je uloga medija u cijelom događaju i kroz cijeli komad budući da je Claire najpoznatija osoba na svijetu jer je najbogatija. Dürrenmatt kroz prikaz medija osuđuje i kritizira njihov način rada. Zadatak je medija pokazati i dati točne i objektivne informacije, doći do srži priče. No, oni su u komadu prisutni samo u službi Claire, a time i novca. Oni su ignoranti koji je svuda slijepo slijede, ne istražuju već samo javljaju površno i senzacionalistički o svemu što se događa oko Claire, bez ikakvog interesa da zagrebu dublje ispod površine te svijetu otkriju mračnu istinu. Oni su komični likovi koji povjeruju priči da je Ill umro od radosti te obznanjuju svijetu ironično kako „život piše najljepše priče.“ Tijekom komada novinari su prisutni u gradu, no nezainteresirani su za stvarnu istinu jer se nikada zaista ne uspiju dotaći istine iza ljubavne povijesti Claire i Alfreda jer prezentiranje prekrasne ljubavne priče koja je opstala toliko dugo je ono što će prodati vijesti. Još jedan je to sloj kritike o stanju društva koje ne propituje informacije koje prima već ih uzima zdravo za gotovo, onakvima kakve su im predstavljene u medijima, bez sumnje, bez vlastitog promišljanja, kritike i suda.

Ostaje pitanje je li Claire na kraju došla do svoje parvde? Ona odnosi tijelo mrtvog Illa sa sobom na Capri gdje će ga položiti između dva čempresa, u mauzolej s predivnim pogledom na Sredozemlje. No, ne saznajemo je li je to zadovoljilo na kraju ili ne. S druge strane, Ill si je pribavio iskupljenje po cijenu vlastitog života, kao i blagostanje svojoj obitelji i sugrađanima. Upravo u tom dijelu komad sliči grčkoj tragediji. Međutim, njegova se smrt ne slavi kao smrt junaka, već se zataškava pod krinkom nesretnog slučaja pa gubi na herojskoj vrijednosti. Ill se na kraju pokajao zbog onog što je učinio Claire, no pitanje je bi li to učinio da se nije bojao za

vlastiti život odnosno da ga Claire sama nije natjerala na pokajanje svojim postupkom ucjene i lova na njegovu glavu.

Tragični je hegelijanski sukob ovdje sukob između pravde za počinjeni zločin i praštanja kao osnovnog znaka ljudskosti, no čini se da na kraju ne pobjeđuje ni jedno ni drugo, odnosno oboje nestaju iz našega svijeta. Nema entiteta koji bi izborio pravdu za Illovu smrt odnosno za Clairein zločin naručenog i plaćenog ubojstva, kao što nema ni oprosta jer takav postupak treba osuditi. S druge strane, za Illa nema oprosta ni razumijevanja za pogrešku u mladosti koja je nažalost povrijedila i uništila više života. Zaključak je da u svijetu nema ni pravde ni ljudskosti, vlada kaos i izokrenute vrijednosti kojima upravlja nešto tako trivijalno kao novac. Način na koji se čovjek mora naučiti nositi u takvom svijetu je mirnoća, tolerancija i doza humora i komike, jer će jedino tako uspjeti naći nekakav spokoj.

Ubijanje je racionalno kada služi „općem dobru.“ Geslo je to pod kojim se od samih početaka ljudske povijesti pa sve do danas opravdava nasilje među ljudima (rat, smrtna kazna, parola „oko za oko,...“), a što Dürrenmatt također ovdje oštro osuđuje. Isprika je to koja je općinila ljudsko društvo i koje ju je prihvatilo kao sveprisutnu i kao nešto protiv čega se ne može boriti, protiv čega je društvo bespomoćno, i što će ostati sveprisutno i u budućnosti.

Komad završava prikazom grada u blagostanju i dva kora koje čine žene i muškarci Güllena. Prvi kor zaključuje da na svijetu ima mnogo užasa, a drugi kor dodaje da, bez obzira na to, ništa nije strašnije i užasnije od siromaštva. U replikama dvaju korova i njihovih članova, među kojima su i članovi Illove obitelji, iščitava se hvalospjev dobročiniteljici koja je u gradu napravila obrat iz propasti u blagostanje i učinila Güllen mjestom gdje ponovno staju vlakovi. No, kako ona odlazi iz grada zajedno sa svojom svitom, građani Güllena svjesni svog (ne)djela i pomračenja vlastite ljudskosti izuste:

ALLE: Es bewahre uns aber
DER PFARRER: Ein Gott
ALLE: In stampfender, rollender Zeit
DER BÜRGERMEISTER: Den Wohlstand
ALLE: Bewahre die heiligen Güter uns, bewahre
Frieden
Bewahre die Freiheit
Nacht bleibe fern
Verdunkle nimmermehr unsere Stadt
Die neuerstandene prächtige,
Damit wir das Glückliche glücklich genießen.⁵¹⁷

⁵¹⁷ (ibidem: 346)

3.1.1.2. Friedrich Dürrenmatt: *Kvar (Die Panne)*

Slično kao i u *Posjetu*, i ovaj komad, od samog Dürrenmatta označen kao komedija, ali i kao „moguća priča“ („*eine noch mögliche Geschichte*“), prikazuje igru s ljudskim životom. Prikazuje događaje jedne noći, u kojoj glavni lik Traps zbog kvara na automobilu biva prisiljen prenoćiti u neobičnoj kući zajedno s njenim neobičnim stanovnicima, no ispostavi se da će za njega ta noć biti kobna.

(Tragi)komedija započinje s krajem, gdje vidimo dvoje ljudi kako sjede na Trapsovu lijesu i pripovijedaju: „Wir haben das Stück *Die Panne* gleich mit einer Panne begonnen, nämlich mit dessen Ende, und damit nicht nur, im Gegensatz zu den Griechen, das Satyrspiel vor die Tragödie gesetzt.“⁵¹⁸ Već s ovim riječima postaje očito da je komad parodija antičke kulture, konvencija i načela. Naime, glumci s manjim ulogama odlučili su odigrati svoje na početku kako ne bi morali čekati svoj red u kostimu cijelu večer.

Muškarac koji sjedi na lijesu je Wucht, umirovljeni sudac koji započinje otkrivati priču koja prethodi Trapsovoj smrti. On predstavlja ostale protagoniste – Zorna, umirovljenog tužitelja, Kummera, umirovljenog branitelja i Pileta, umirovljenog krvnika, kojeg ironično predstavi kao „senzibilnog i plemenitog filantropa“⁵¹⁹. Saznajemo i kako oni vole provoditi svoje besposlene večeri uprizorujući suđenja. Pokojni Alfredo Traps je bio jedan od njihovih optuženika.

Kako se počinje otkrivati pozadina priče, tako postaje sve očitije da su trojica staraca, Wucht, Zorn i Pilet inkorporirane grčke Mojre/Parke: Kloto, Lakezis i Atropa, tri božice koje tkaju nit života, određuju njenu duljinu i na kraju je prekinu.⁵²⁰ Za njih se kaže da su potomci pravednih nebesa, jer je njihova majka Temida, božica pravde. Da bude zanimljivije, zanimanja četiriju staraca korespondiraju i ilustriraju Dürrenmattovu preokupaciju pravdom (sudac, tužitelj, krvnik, branitelj), a vidjet ćemo kako je cijeli komad zapravo jedna velika parodija pravde, kako sam Dürrenmatt kaže na početku komada: „Ein übermütiger Herrenabend, nichts weiter, eine Parodie auf etwas, was es nicht gibt und worauf die Welt

⁵¹⁸ (Dürrenmatt: *Die Panne* 1985: 78)

⁵¹⁹ „Ein sensibler edler Menschenfreund.“ (prevela S. N.) (ibidem: 88)

⁵²⁰ (Bulfinch 2005: 904)

immer wieder hereinfällt, eine Parodie auf die Gerechtigkeit, auf die grausamste der fixen Ideen, in deren Namen, der Mensch Menschen schlachtet.”⁵²¹

Mitske božice odgovaraju likovima staraca kako slijedi: Kloto, koja tkâ nit utjelovljena je u tužitelju Zornu koji istražuje Trapsov život i „otkriva“ njegov zločin. Lakezis određuje duljinu niti odnosno života, kao što sudac Wucht izriče kaznu (zatvorsku ili smrtnu), a Atropa je očito krvnik Pilet (također aluzija na Poncija Pilata). Branitelj Kummer kao da igra potpuno nevažnu ulogu. On je promatrač sa strane nemoćan aktivno djelovati i u mogućnosti je samo upozoravati Trapsa da srlja u propast, no ne može ga obraniti jer ga Traps ne sluša.

U teorijskom smo dijelu rada pokazali jednu od Dürrenmattovih omiljenih tehnika, uporabu groteske. Tako je i ovdje – sudionici ove bizarne igre jedu i piju cijelu noć, pomalo podsjećajući na Rabelaisovo djelo *Gargantua and Pantagruel*. Piju vino – od mlađeg prema sve starijem i boljem – i časte se raznim delikatesama što njihovu gozbu čini dostojnom za doba antičke Grčke i Rima. Izražena je i pretjerana seksualnost kod Justine koja je navodno zavoljela Trapsa, no po svojoj je prirodi nimfomanka pa se pored Trapsova lijesa prepušta seksualnim užicima s policajcem koji dolazi istražiti Trapsovu smrt. Ova žderačica muškaraca i fatalna žena (podsjeća na Wedekindovu Lulu iz *Pandorine kutije*) uništi svakog muškarca kojeg se dohvati.

Daljnji elementi koji aludiraju na parodiju antičkih vremena i rituala je uporaba grčkih maski. Naime, svaki od pet sudionika igre nosi masku tijekom suđenja, parodirajući tako doslovno antičke tragedije u kojima su „poznatu (pri)povijest glumom prikazivala trojica maskiranih glumaca koja su se odvojila od kora.”⁵²²

No, daleko najgroteskniji element je igra koju igraju tri starca s Trapsom i koja dovodi do njegove smrti. Mojre ili Parke su, prema predaji, božice koje imaju potpunu kontrolu nad životom i smrću. Često su prikazivane kao stroge starice ili pak tužne mlade djevojke, čije su odluke konačne i neovisne od ostalih bogova, ali su pravedne. Po tome se trojica staraca razlikuju od njih. Njih trojica se igraju tuđim životima izvrćući istinu. Natjeraju Trapsa na pomisao kako je kriv za ubojstvo, da bi ga na kraju zbunili izrekavši mu dvije suprotne presude – kriv i nedužan. Kao rezultat toga i kao posljedica večeri pune pijančenja i

⁵²¹ (Dürrenmatt *Die Panne* 1985: 65)

⁵²² (Williams 2006: 40)

(nesretnih) okolnosti, Traps se ubije. Za njega je igra postala stvarnost kako je i sam u jednom trenutku predvidio: „TRAPS: [...] Das Spiel droht in die Wirklichkeit umzukippen.“⁵²³

No uvodni odlomci oslobađaju trojicu staraca od krivnje za njegovu smrt:

Traps erleidet kein Schicksal, sondern eine Panne. Er nimmt das Spiel ernst. Er wählt und will mit seiner Wahl etwas beweisen, das er nicht ist: ein Verbrecher und damit etwas Außergewöhnliches. So fällt er aus dem Spiel in den Tod. Nicht notwendigerweise, sondern zufälligerweise.⁵²⁴

Suđenje, odnosno igra suđenja, evocira na progon Oresta u *Orestiji*, pogotovo njen treći dio pod nazivom *Eumenide* koji opisuje Oresta koga progone Furije zbog matricida. Eshil je mit o suđenju Orestu mogao upotrijebiti kao okidač za važno društveno pitanje – raspravu o težini i opravdanosti zločina – koja je važan faktor u uspostavi pravnog sustava i prava osuđenika na pošteno suđenje. Kod Dürrenmatta je, umjesto porote sastavljene od mudrih starješina i gdje presudu donosi jedno više biće (božica Atena) kao što je slučaj kod Eshila, za presudu zaduženo nekoliko korumpiranih, umirovljenih, pijanih staraca koji iz dosade pucaju na Mjesec i igraju makabrističke igre. Za razliku od Orestova suđenja, ovo nije ni od kakve važnosti za društvo, jer je Traps običan trgovački putnik, anonimni čovječuljak kojemu je važan crveni kabriolet i spavanje s tuđom ženom iz osвете i objesti. Kao takav, on ne može biti tragični junak poput Oresta.

Prema Dürrenmattu, sve što se dogodilo te noći je bila samo slučajnost, “Zufall”. I nije se moglo izbjeći.

I ovdje je prisutna Dürrenmattova suptilna ironija, i to u činjenici da je Trapsov hobi čitanje krimića, no on ne shvati da se i sam upravo našao usred jednog. U nekom drugom svijetu promatrač bi Trapsa mogao percipirati kao nevinu žrtvu spleta čudnih okolnosti: tri pijanca ga, i samog pijanog, ispitivanjem navedu na pomisao da je kriv za smrt bivšeg šefa Gygaxa, koji je navodno umro od srčanog udara nakon što je saznao da ga je žena varala upravo s Trapsom. No u Dürrenmattovu svijetu, ovo je suđenje igra, eksperiment, što i jest zadaća umjetnosti: „[die heutige Kunst] besteht aus Experimenten und nichts anderem, wie die heutige Welt selbst.“⁵²⁵

⁵²³ (Dürrenmatt *Die Panne* 1985: 116)

⁵²⁴ (ibidem: 65)

⁵²⁵ (Dürrenmatt *Theatreprobleme* 1985: 42)

Svijet je to u kojem su i sudbina i bog(ovi) napustili čovjeka i prepustili ga samom sebi, a čovjek je čovjeku najgori neprijatelj.

So droht kein Gott mehr, keine Gerechtigkeit, kein Fatum wie in der Fünften Symphonie; sondern Verkehrsunfälle, Deichbrüche infolge Fehlkonstruktion, Explosionen an einer Atombombenfabrik, hervorgerufen durch einen zerstreuten Laboranten, falsch eingestellte Brutmaschinen. In diese Welt der Pannen führt unser Weg [...] ⁵²⁶

Zbog vlastite bespomoćnosti, čovjek je zapeo u vrtlogu slučajnosti i događajima nad kojima nema kontrolu i koji su rezultat kaotičnog svijeta. Ništa nije predoređeno i svašta se može dogoditi. Stvarnost postaje ono što sami prihvatimo da je moguće. Tako „sud“ Trapsu ⁵²⁷ izriče i oslobađajuću, ali i osuđujuću presudu. No, kako i zašto je to moguće? Razlog tome je što je kolektivna krivnja zamijenila individualnu i svi su jednako krivi i jednako nevini. Pitanje koje proganja Dürrenmatta i prisutno je u brojnim njegovim djelima: Što se u takvom društvu kolektivne krivnje dogodilo s pravdom? Ovdje je ponuđen odgovor vlastitog odabira. Tako Traps dobiva dvije kontradiktorne presude i na njemu je odabrati svoj put. To mu je dalo mogućnost sagledati svoj život i poboljšati ga ili pak dići ruke od vlastite čovječnosti. Iako kriv za brojne grijehe, imao je mogućnost popraviti se, no inzistirajući na vlastitoj krivnji za smrt bivšeg šefa Gygaxa, postaje suprotnost dürrenmattovskom hrabrom čovjeku i prepušta se očaju. Prešavši moralne i etičke granice upuštajući se u preljub sa šefovom ženom i, takoreći, gazeći preko mrtvih da sklopi posao i obogati se, ostaje upitno može li ga se stoga prozvati ubojicom s predumišljajem, što on samome sebi na kraju pripisuje. No, ono za što ga se može optužiti je slabost i očaj u borbi za vlastitu sudbinu te činjenica da ne preispituje taj samozvani „sud“ koji ga osuđuje, a sam sud nema ni zakonsku, a još manje moralnu legitimnost. ⁵²⁸ Pripit, zbunjen i sluđen, vjerojatno i grižnjom savjesti, Traps počinu samoubojstvo pištoljem u kojem su zapravo trebali biti ćorci, u trenutku kada eskalira i pijanstvo četiriju staraca do trenutka u kojem oni, poput luđaka, pucaju ćorcima na Mjesec i zvijezde. Traps je tako i počinitelj i žrtva, a pravda je predmet apsurdne farse i groteskne igre

⁵²⁶ (Dürrenmatt *Die Panne* 1991: 272f)

⁵²⁷ Zanimljivo je što i glavni lik iz *Posjeta stare dame* i iz ovog komada nose isto ime: Alfred, i obojici im biva postavljeno isto pitanje: Jesu li spremni prihvatiti presudu koju im dodijele.

⁵²⁸ Sva su se četvorica staraca obogatila, i to vjerojatno nepošteno, a Wucht je svoju vilu i vinski podrum stekao nagovorivši Justine da zapali svog bogatog muža na spavanju. Prikazavši sve kao nesreću, ona je bila oslobođena i naslijedila veliko bogatstvo.

koje nas uzdrmaju i bude iz uljuljkane sigurnosti i stvarnosti kakvu mislimo da nas okružuje i premiješta u svijet u kojem je takvo što, prema Dürrenmattu, moguće.

3.1.1.3. Harold Pinter: *Dizalo za kuhinju (The Dumb Waiter, 1957.)*

Harold Pinter je rođen 1930. u Hackneyju, East London. Njegovu autorsku karijeru dugu gotovo 50 godina obilježila je Nobelova nagrada za književnost 2005. godine te se smatra jednim od najutjecajnijih modernih britanskih dramatičara. Tijekom dugogodišnje karijere, Pinter se, osim pisanjem, bavio i scenskim adaptacijama, režiranjem i glumom, a za svoj je cjelokupan rad osim Nobelove primio i 50-ak drugih nagrada.

Dizalo za kuhinju je Pinterova jednočinka o dva plaćena ubojice koje zatičemo na zadatku dok čekaju na pojavu svoje mete. Na kraju se ispostavi da je meta upravo jedan od njih dvojice. Pinter kroz ovaj komad parodira gangsterske filmove i detektivske zaplete, ponajviše kroz jezik i stalnu naglašenost prisutnosti oružja.⁵²⁹

Jedina dva lika koja se pojavljuju u komadu su Ben i Gus. Od njih dvojice, Ben je dominantniji lik, a Gus mlađi, osjetljiviji, infantilniji i neviniji. Razlika u karakteru likova najizraženija je po tome što Gusa progoni posljednje ubojstvo koje su „odradili“, dok, s druge strane, Ben ne pokazuje nikakve znakove grižnje savjesti. Njemu njihov posao ne smeta i on ležerno čita novine dok čekaju da nekom oduzmu život. No, kako vrijeme odmiče, Bena počinju iritirati Gusova stalna pitanja i zapitkivanja, što može biti naznaka kako on unaprijed zna ili predosjećajući da će njegova sljedeća meta biti upravo Gus.

Napetost i dramski impuls počinje rasti kada u podrumskoj sobi u kojoj se likovi nalaze i u kojoj se dosad ništa nije događalo osim nesnosnog i dugog čekanja, iznenada proradi dizalo za kuhinju te počnu stizati narudžbe hrane. Problem je u tome, što je cijela zgrada napuštena i nikoga ne bi trebalo biti na drugom kraju dizala, pa se tim elementom pojačava apsurdnost situacije u kojoj se likovi nalaze.

⁵²⁹ (Diamond 1985: 92f)

Esslin utvrđuje da je upravo istovremena prisutnost tragedije i farse u komadu ono što realizira Ionescove postulate teatra apsurda,⁵³⁰ ali ujedno jasnije povlači paralelu između Pintera i Dürrenmatta, posebice u pogledu poimanja groteske i njenog djelovanja na čitatelja/gledatelja. Pinter, naime, kaže:

Everything is funny; the greatest earnestness is funny. Even tragedy is funny. And I think what I try to do in my plays is to get to this recognizable reality of the absurdity of what we do and how we behave and how we speak. The point about tragedy is that it is *no longer funny*. It is funny, and then it becomes no longer funny.⁵³¹

Kao i neki drugi njegovi komadi⁵³² i ovaj završava u trenutku kada dva glavna lika ostaju sama i od kojih je jedan osuđen na propast. To je trenutak u kojem za Pintera nastaje drama:

At the end ... there are two people alone in a room, and one of them must go in such a way as to produce a sense of complete separation and finality. I thought originally that the play must end with the violent death of one at the hands of the other. But then I realized, when I got to the point, that the characters as they had grown could never act in this way...⁵³³

Iako ovdje govori o komadu *The Caretaker*, ovdje se ponavlja isti obrazac, no čini se, s izvjesnijim krajem. Vrhunac ovog komada nastupa u trenutku kada tijekom čekanja naredbe za ubojstvom i primanja narudžbi hrane, Gus ode popiti vode u kupaonicu. Za to vrijeme Ben primi poziv iz dizala, koji ga pomalo konsternira. Nakon toga uperi pištolj prema vratima iz kojih izlazi Gus te postaje jasno da je sljedeća meta i žrtva upravo Gus.

Za razliku od Dürrenmatta, Pinter se ne bavi pitanjem izdaje među dvojicom partnera ili pak pravde koja hoće ili neće sustići počinitelja zločina, niti postupkom otkrivanja više sile koja je odredila tko će biti žrtva, a tko krvnik, kao što to čini Dürrenmatt u *Posjetu stare dame* i u *Kvaru*. Pinter ne traži krivca u sudbini, bogu ili bogovima, pa čak ni u slučajnosti koja dovodi do najgoreg mogućeg ishoda, iako su upravo ta dva elementa uočljiva u građi njegova komada, već gradi dramu oko malenkosti čovjeka spram skrivenih sila koje diktiraju njegovim životom. Ta skrivena sila je ovdje lik Wilsona koji se nikad ne pojavljuje i koji kao da se igra s obojicom: pustio je dva miša u labirint, promatra ih i okrutno eksperimentira s

⁵³⁰ (Esslin 1973: 269)

⁵³¹ (Gale 2003: 429f) Pinter je ovu, može se reći, definiciju svog viđenja tragedije dao u intervjuu s Hallam Tennysonom emitiranom 7. kolovoza 1960. na BBC General Overseas Service.

⁵³² Primjerice, *The Caretaker*.

⁵³³ (Taylor 1969: 336)

njima bez posljedica za sebe, dok ga oni bespogovorno slušaju, sve dok jedan od njih ne počne previše propitivati i preispitivati svijet i zbivanja oko sebe. Iako se nikad ne pojavljuje, ta viša sila koja upravlja njihovim životima je ipak stalno prisutna i sveznajuća. Tako primjerice, u trenutku kada shvate da nemaju šibice, a žele upaliti plin da pristave čajnik za čaj, ispod vrata im se pojavi omotnica sa šibicama.

Elementi tragikomedije su izraženi, kako smo već vidjeli, u apsurdnosti situacije; Dürrenmatt bi rekao, u paradoksima. Tako Ben, primjerice, čita vijesti u novinama koje su pune nasilja, a sam ne razmišlja da je i on zapravo nasilnik. Neizmjereno se čudi vijesti koju čita u novinama da se starac, želeći se probiti kroz prometnu gužvu na ulici, zavukao pod kamion dok je stajao na mjestu, no u tom je trenutku kamion krenuo i pregazio ga. Zatim se neizmjereno čudi vijesti o tome kako je osmogodišnje dijete ubilo mačku. A istodobno sam nema pojma o razmjerima vlastite brutalnosti iz koje je proizašao njegov posao profesionalnog ubojice koji će uskoro dobiti naredbu da ubije vlastitog partnera.

Tragikomika se realizira u tragičnoj ironiji protkanoj komikom *gagova*⁵³⁴ koji se ostvaruju kroz komunikaciju likova i kroz (dürrenmattovsku) dosjetku da se dizalo, koje uopće ne bi trebalo ni raditi, spušta svako malo zahtijevajući od likova sve kompliciranija i sve egzotičnija jela, dok oni šalju gore vrećicu čaja, paketić čipsa, ustajalu torticu, prutić čokolade...U trenucima se ponašaju kao nekakve dvije životinjice koje se igraju s novom igračkom, a zapravo ne znaju što bi s njom, te ih to počne frustrirati.

Tragična se pak ironija krije u neznanju likova o tome tko je njihova sljedeća žrtva, a ostvaruje se u spoznaji da je to jedan od njih i u činjenici da to saznaju upravo pomoću dizala koje im, otkad se po prvi puta aktiviralo, predstavlja nepoznanicu koje se boje i koju ne shvaćaju.

Komunikacija između likova također čini sastavni element komike komada. Replike su često redundantne i prepune ponavljanja u kojima obojica govore isto, a ipak se čini da se ne razumiju, pa čak ni ne slušaju, već samo automatski odgovaraju:

GUS: Well, they'll [the matches] come in handy.

BEN: Yes.

GUS: Won't they?

BEN: Yes, you're always running out, aren't you?

GUS: All the time.

BEN: Well, they'll come in handy then.

⁵³⁴ *Gag*, eng. štos. U svojim prepirkama i interakcijama, Gus i Ben podsjećaju na Stanlija i Olija (eng. Laurel and Hardy) pri čemu jači (Ben odnosno Hardy) silom i nasiljem pobjeđuje slabijeg (Gus odnosno Laurel), stvarajući tako vrstu koja se u engleskom govornom području naziva *slapstick comedy* ili fizička komedija.

GUS: Yes.
 BEN: Won't they?
 GUS: Yes, I could do with them. I could do with them too.
 BEN: You could, eh?
 GUS: Yes.⁵³⁵

Komunikacija između likova je, naime, trivijalna; oni raspravljaju o potpuno nevažnim stvarima u životno odlučujućim trenucima: o nogometu, o šibicama, vode raspravu o ispravnoj uporabi jezične fraze:

BEN: [...] Go on, go and light it.
 GUS: Eh?
 BEN: Go and light it.
 GUS: Light what?
 BEN: The kettle.
 GUS: You mean the gas.
 BEN: Who does?
 GUS: You do.
 BEN (*his eyes narrowing*): What do you mean, I mean the gas?
 GUS: Well, that's what you mean, don't you? The gas.
 BEN (*powerfully*): If I say go and light the kettle I mean go and light the kettle.
 GUS: How can you light the kettle?
 BEN: It's a figure of speech! Light the kettle. It's a figure of speech!
 GUS: I've never heard it.
 BEN: Light the kettle! It's common usage!
 GUS: I think you've got it wrong.⁵³⁶

I tako se njihova infantilna rasprava nastavlja. Ona bi ostala samo element komike da je ne okončava odlučujući glas iz dizala potvrđuje da je Ben u pravu navjestivši tako „pobjednika“. Glas iz dizala upotrijebi frazu „light the kettle“ kako je to rekao i Ben.

Indkativno je što je u pravu upravo Ben, koji ne preispituje ništa što čine i ništa što im se događa, već sve izvršava bespogovorno, dok je na smrt osuđen Gus, onaj koji se suprotstavlja „skrivenom bogu“, nepoznatoj i natprirodnoj sili glasa iz dizala, općenito sustavu koji tjera pojedinca na bespogovornu poslušnost i izvršavanje naredbi.⁵³⁷

U usporedbi tri djela analizirana u ovom poglavlju, uočljiva je određena kafkijanska atmosfera koja nastaje i koja se tijekom komada razvija i eskalira u čistu grotesku koja gledatelja/čitatelja prodrma i budi iz iluzije drame/kazališta u spoznaju da je pred njim

⁵³⁵ (Pinter 1989: 140f)

⁵³⁶ (ibidem: 141)

⁵³⁷ Slične zaključke i zapažanja donosi i Katherine H. Burkman. Vidi (Burkman 1971: 41f)

zastrašujuće moguća stvarnost: u *Posjetu* se očituje u strahu Alfreda Illa, za koji se ispostavi na kraju da i nije bio samo paranoičan jer ga njegovi sumještani pogube; u *Kvaru* se kafkijanska jezovita atmosfera realizira kroz makabrističke igre staraca, a tragedija se realizira kroz Trapsovu labilnost ličnosti koju pijana igra dovodi do smrti. Kod Pintera se pak ista vidi u čekanju nekoga/nečega tko/što se nikad ne pojavi, već se manifestira kao glas koji na kraju naređuje izdaju odnosno ubojstvo jednog od dvojice dugogodišnjih partnera.

3.1.2. Iz mita u tragikomediju - Dürrenmattovi mitski tragi(komi)čni antijunaci

Jedno od karakterističnih svojstava mitova je njihova trajna prisutnost u svim oblicima umjetnosti, čak i nakon nekoliko tisuća godina, a sve zbog interesa umjetnika za mitske sadržaje, ali i zbog njihove univerzalne prihvaćenosti i postojanja u svim kulturama. Sada, više nego ikad, u doba koje se opisuje kao postmodernost⁵³⁸, učinili su ih polisemija, prilagodljivost i neiscrpnost mitova opet žarištem interesa, posebice u književnosti. Mitski se sadržaji i motivi koriste, variraju, reinterpretiraju, pa čak i demitologiziraju u suvremenoj književnosti i drami.

Mitovi i tragedija su u smislu svoje privlačnosti i dugovječnosti najvažniji (umjetnički) oblici koje čovječanstvo poznaje te je prirodno da se oni međusobno nadopunjuju.

Friedrich Dürrenmatt koristi antičke mitove, pra-tekstove, simbole i arhetipove u svojim umjetničkim i književnim djelima kako bi pozornost usmjerio na probleme modernog svijeta kao što su globalizacija, materijalizam te nestanak moralnih vrijednosti i standarda. No to ne čini kroz tragedije, kako bi se moglo očekivati, već kroz tragikomedije i groteske.

Njegovi su komadi nastali pod utjecajem Brechta, Büchnera, Strindberga, Shawa, Wildera, ekspresionizma i drame apsurdna, ali mitovi poput mita o Prometeju, Atlasu, Sizifu, a posebice Minotauru u njegovom labirintu, okosnica su njegovog kreativnog rada – bilo književnosti bilo likovne umjetnosti. Njegove pripovijesti poput *Zamke* ili *Tunela* sadrže elemente eshatoloških mitova, a pripovijest *Grad* je sama po sebi labirint. No, najbolji uvid u Dürrenmattovu fascinaciju mitologijom ipak daje njegova balada *Minotaur*.

Dürrenmattov opus je već bio u žarištu raznih istraživačkih studija, među kojima su mnoge usmjerene na Dürrenmattovu upotrebu mitova. Da spomenemo samo neke, tu su disertacija Martine Steinberger *Antička slika Friedricha Dürrenmatta* (*Das Antike-Bild Friedrich*

⁵³⁸ Pojam postmodernizma odnosi se na period nakon Drugog svjetskog rata (1939-1945), i to na kontra-tradicionalne eksperimente i tendencije koje se udaljuju od modernih, konvencionalnih, *mainstream* oblika. Postmodernisti također pokušavaju „zbaciti elitizam modernističke 'visoke umjetnosti' pribjegavanjem modelima 'masovne kulture' na području filma, televizije, stripova i popularne glazbe. Mnoga djela postmoderne književnosti – autora poput Jorge Luis Borgea, Samuela Becketta, Vladimira Nabokova, Thomasa Pynchona, Rolanda Barthesa i mnogih drugih – tako sljubljaju literarne žanrove, kulture i stilističke razine, ozbiljno s neozbiljnim i zaigranim, i time se odupiru klasifikaciji prema tradicionalnim književnim rubrikama. (Abrams et al. 2009: 203)

Dürrenmatts (Salzburg, 1991)) u kojoj se istražuje sveukupna slika antike u cjelovitom Dürrenmattovu opusu. Nadalje, Véronique Brandner u svom radu *Drugi Dürrenmatt. Na mostu između dva svijeta* (*Der andere Dürrenmatt. Auf der Brücke zwischen zwei Welten* (Frankfurt/M., Berlin u.a.: Lang 1993)) istražuje skrivene mitske motive; primjerice, uspoređuje Trapsa s Hefestom.

Jedno od novijih istraživanja je disertacija Kapcsandi Katalin iz 2005 pod naslovom *Metamorfoze mitova: Transformacija mitova. Mitološki elementi u djelima Friedricha Dürrenmatta* (*Metamorphosis Mythorum: Die (Ver)wandlung der Mythen. Mythologische Elemente bei Friedrich Dürrenmatt*). U svom radu Kapcsandi pokušava definirati Dürrenmattov pojam mita i mitskih elemenata, tj. njegove građe (*Stoff*) i interpretira njegovu upotrebu mita o Pitiji i Edipu.

Među mnoštvom radova o Dürrenmattovom motivu labirinta, moramo spomenuti dva rada: *Dürrenmatt und das Absurde. Gestalt und Wandlung des Labyrinthischen in seinem Werk*. Martina Burkharda (Bern, Berlin, Frankfurt u.a.: Lang, 1991) i *Kritik des aberländischen Denkens in Stoffe I: Der Winterkrieg in Tibet. Das Labyrinth: Weltgleichnis oder Epos einer neuen Aufklärung* Otta Kellera (Bern u.a.: Lang, 1999).

Za recepciju Dürrenmatta u Hrvatskoj uvelike je zaslužan Vlado Obad koji se već godinama bavi istraživanjem Dürrenmattova opusa i njegovim predstavljanjem hrvatskoj teatrološkoj zajednici: od izrade doktorske disertacije o njegovu komediografskom opusu, a koja sadrži i opsežnu studiju o Dürrenmattovoj tragikomediji⁵³⁹, pa do objavljivanja brojnih znanstvenih radova o Dürrenmattu u prestižnim publikacijama, od kojih su brojne korištene kao sekundarna literatura u predstojećim analizama.

Dürrenmatt se, osim mitovima, vrlo često igra i religijom (Biblija i biblijski motivi), poviješću i povijesnim činjenicama, te konvencijama antičke odnosno klasične tragedije. Sljedeće će poglavlje pokazati kako Dürrenmatt reinterpreтира mit junaka u liku posljednjeg zapadnorimskog cara Romula Augustula te kako koristi iskrivljeni lik Judite, Antigone i Penelope u *Romulu Velikom*, zatim mit Herkulesa u *Herkulesu i Augijinoj staji* te lik Nabukodonozora, velikog kralja u komadu *Ein Engel kommt nach Babylon*. Analiza će

⁵³⁹ Vidi (Obad 1982)

pokazati da antički mitski i tragični junaci u Dürrenmattovim rukama postaju moderne parodije, antiheroji i žrtve suvremenog društva i svijeta.

3.1.2.1. Dürrenmatt i mitologija

Dürrenmatt tvrdi da su mitovi bezvremeni; pojavljuju se i nestaju bez nekakvog reda. Imaju li oni nekakvo značenje ili ne, nije stvar njihove vjerodostojnosti ili samog njihovog postojanja, već leži u činjenici možemo li se prepoznati u njima ili ne.⁵⁴⁰

Nadalje, Dürrenmatt opisuje mitove kao arhetipove i pra-konstelacije koji se konstantno pojavljuju i u kojima se čovječanstvo neprestano nalazi.⁵⁴¹ Upravo te sveprisutne mitove na groteskni način koristi kao gornji sloj za svoje osnovne tekstove kojima pokazuje koliko je stvarnost zapravo zbunjujuća, i kako, kao rezultat toga, pojedinac nije u mogućnosti djelovati u smislu oponiranja nepravdi ili pak oživljavanja moralnih vrijednosti.

Kult mita je usko povezan s kultom junaka i tragedije. No predstojeći će odlomci pokazati da se Dürrenmattovi mitski junaci ponašaju posve nejunački. Dürrenmatt to objašnjava ovako: „Kako su mitovi kontradiktorni, ja stoga pokazujem logičniju varijantu, ali moram priznati da logika ne odgovara uvijek zdravom razumu; zapravo, to se događa vrlo rijetko.“⁵⁴² U svojim *Kazališnim problemima* Dürrenmatt utvrđuje da mitovi, koji su uništeni i postali mumije, mogu postati građom (*Stoff*⁵⁴³) samo kroz parodiju.⁵⁴⁴ U modernom društvu i vremenu pojedinac nije ni u stanju ni u mogućnosti izraziti i živjeti tradicionalne junačke vrijednosti. On opisuje svoje vrijeme kao vrijeme kada Kreontovi službenici rješavaju Antigonin slučaj, a

⁵⁴⁰ „Die Mythen sind zeitlos, sie vermögen immer wieder in unsere Zeit einzubrechen oder sich aus ihr zurückzuziehen. Ob sie etwas bedeuten, liegt außerhalb ihrer Glaubwürdigkeit oder gar ihrer Existenz, es liegt daran, ob wir uns noch in ihnen wiederfinden oder nicht.“ (Dürrenmatt 1992: 35)

⁵⁴¹ „ein Archetypus, eine Uerscheinung, eine Urkonstellation, in die der Mensch immer wieder gerät. Es ist das immer wiederholbare innerhalb des Menschlichen.“ (Dürrenmatt *Gespräche* 1996: 31)

⁵⁴² „Da die Mythen sich widersprechen, gebe ich eine logischere Variante als die übliche, wobei ich aber freilich zugeben muß, daß das Logische mit dem Vernünftigen nicht immer übereinstimmt, eigentlich selten.“ (Dürrenmatt 1992: 7)

⁵⁴³ Prema samom Dürrenmattu i njegovom objašnjenju na početku komada *Der Winterkrieg in Tibet*, građa odnosno *Stoff* je pojam koji on koristi da opiše rezultate svojih misli, i ogledala u kojima se ogledaju njegove misli i njegov život. („Die Geschichte meiner Schriftstellerei ist die Geschichte meiner Stoffe. [...] Aber die Stoffe sind die Resultate meines Denkens, die Spiegel, in denen, je nach ihrem Schliff, mein Denken und damit auch mein Leben reflektiert werden.“ (Dürrenmatt *Der Winterkrieg in Tibet* 1990: 11)

⁵⁴⁴ (Dürrenmatt *Theaterprobleme* 1985: 68)

ne on sam.⁵⁴⁵ Vrijeme je to kad je pojedinac izgubljen u svijetu gdje je politička moć postala u tolikoj mjeri aparatizirana i anonimizirana kroz birokraciju i tehnologiju da tragični protagonist i junak ne može postojati. Tako gradi i svoje likove: oni se uzaludno pokušavaju boriti protiv birokratske i jedva vidljive moći koja ne dopušta junačko djelovanje.

U uvodu smo spomenuli da je Frye u svom prvom eseju *Anatomije kritike* kategorizirao književne protagoniste ne prema njihovom moralu, već prema njihovoj moći djelovanja.⁵⁴⁶ Peta kategorija ili peti modus je ironijski, gdje je junak u svojoj moći i/ili inteligenciji slabiji od nas i mi ga vidimo u stanju zarobljenosti, frustracije i apsurd. Ako uzmemo ove postulate u obzir, i Dürrenmattova *Romula* možemo pokušati čitati kroz Fryeve moduse, no kako ćemo vidjeti, u ironijskom modusu ne možemo čitati glavnog lika, samog cara Romula, već njegovu kćer Reu.

No, vratimo se Dürrenmattu koji mitske heroje i događaje koristi u grotesknim parodijama gdje njegovi prikazi mitskih veličina nisu više ni mitski, ni veliki, već njegovi likovi postaju obični, mali, nesposobni smrtnici, štoviše, neupješni gubitnici. Tako primjerice, u njegovoj reinterpretaciji mita o Herkulesu, najjači čovjek na svijetu, čak polubog, ne upijeva u izvršenju svojih zadataka. Gotovo ni jednog. On ne može očistiti Augijinu staju, a ni prethodne zadaće nije ispunio. Nadalje, Dürrenmattova Rea/Antigona/Penelopa iz *Romula Velikog* je kukavica koja bježi. Za Dürrenmatta mitovi predstavljaju impuls za izazov i preispitivanje općeprihvaćenih tradicionalnih mišljenja i shvaćanja o mitskim junacima koji su inače eksplicitno povezani s veličinom i moralnim vrijednostima kao što su hrabrost, vjernost, ustrajnost, moralnost, krepost... Umjesto karakteriziranja svojih junaka tim vrijednostima, on namjerno zamućuje ili čak ponekad i briše granice koje razdvajaju junačko i antijunačko, mitsko i povijesno, a sve kako bi stvorio višeslojnog subverzivnog gubitnika koji više nema volju za življenjem prema junačkim i pravim vrijednostima. Isto tvrdi i Victor Brombert koji definira sve moderne junake kao likove koji se ne prilagođavaju tradicionalnim modelima herojskih likova; štoviše suprotstavljaju im se.⁵⁴⁷

⁵⁴⁵ "Kreons Sekretäre erledigen den Fall Antigone." (ibidem: 59)

⁵⁴⁶ Usp. (Frye 1979: 45f)

⁵⁴⁷ (Brombert 1999: 2)

3.1.2.2. Razaranje mita o caru Romulu – parodija povijesti i mita o junaku

Romul Veliki je Dürrenmattu bio vrlo važan. To postaje očito kada pregledamo brojne prepravke i dorade koje su na djelu nastajale tijekom petnaestogodišnjeg perioda u kojem se Dürrenmatt bavio i Romulom kao likom i *Romulom* kao tragikomedijom. Prva je verzija nastala 1949., ali nikad nije objavljena, već je izvođena u Baselu i Zürichu, a druga, koju ćemo koristiti u našoj analizi, nastala je 1957. Uz poneke jezične prepravke nastala je i treća verzija 1961. (*Dritte Fassung*), dok je već 1964. nastala tzv. *Neue Fassung* (nova verzija).

Kako sam podnaslov kaže, *Romul Veliki*⁵⁴⁸ je „nehistorijska povijesna komedija“ (njem. *ungeschichtliche historische Komödie*), a prikazuje pseudo-povijesne događaje na dan pada Zapadnog Rimskog Carstva, kada car-kokošar Romulus iščekuje dolazak germanskih barbara provodeći dane bezbrižno u skupljanju jaja i hranjenju svojih kokoši u derutnoj palači, unatoč činjenici što je njegov rizničar opljačkao državnu blagajnu i što će mu uskoro biti isporučene vijesti o padu vlastitog Carstva.

Već je dovoljan i sam paradoksalni podnaslov da se potvrdi kako se radi o vrlo neobičnom komadu. Inače, ukoliko se radi o povijesnom komadu, za očekivati je da će dramski oblik biti ili tragedija ili drama, no nikako komedija. Međutim, Dürrenmatt odlučno želi napraviti odmak od tradicije – i povijesne i književne, pa je tako njegov Romul, umjesto mladog šesnaestogodišnjeg cara Zapadnog Rimskog Carstva kakav je prema povijesnim izvorima bio Romul Augustul, prikazan kao šezdesetogodišnji starac umoran od života koji se u potpunosti povukao u privatnu sferu. Dürrenmatt je, naime, dramski moment mogao izgraditi na slici mladog snažnog cara koji se lavljom hrabrošću i svim silama bori za opstanak svog carstva, žrtvujući sebe i svoju vojsku u ispunjavanju očekivanja svog oca koji je i osvojio prijestolje za njega i bio vrhovni vojni zapovjednik prije negoli je sam pobunom došao na carsko prijestolje. To bi već bila radnja prikladna za prikaz povijesne drame ili čak tragedije o padu Zapadnog Rimskog Carstva, no Dürrenmatt umjesto toga stvara lik peradara kojeg rat i borba za ostanak na vlasti nimalo ne zanimaju. Takvim postupkom ostvaruje i povezuje povijesnu stvarnost i fikciju književnosti, no pritom stvara odmak i relativizira povijest u čijem je tkanju Dürrenmatt izolirao pojedine niti, odrezao ih i zamijenio vlastitima. No, nikako ne ide toliko daleko da zaluta u teatar apsurd:

⁵⁴⁸ U analizi je korištena verziju iz 1957.

Die Fiktion muß auch die Realität in sich schließen, die 'mögliche Welt' muß auch die 'wirkliche Welt' enthalten. Man muß in der Gangsterbank mehr sehen können als nur sie. Die Realität muß im Theater eine Überrealität gegenüberstehen. Aus den Fiktionen müssen „Mythen“ hervorgehen, sonst sind sie sinnlos. Der Fehler liegt meistens im Ausgangspunkt: Die Fiktion darf nicht als bloße Absurdität konzipiert werden. Das Absurde umschließt nichts.⁵⁴⁹

Odnos prema tradiciji je, dakle, relativiziran i pomaknut; povijest je sačuvala samo svoj okvir iako su neke povijesne činjenice istinite. Istinita je godina pada Carstva, ime cara koji je bio na prijestolju, doduše nepriznat, ali ipak stvarna povijesna ličnost u istinitom kontekstu, no reinterpretacija se sastoji u razaranju mita o vlastohlepnom caru ili junaku, jer je Dürrenmattov Romul sve, samo ne to. No, to ne znači da je on kukavica ili izdajica.⁵⁵⁰ Sam je Dürrenmatt ustvrdio:

Auch lockte es mich, einmal einen Helden nicht in der Zeit, sondern eine Zeit an einen Helden zugrunde gehen zu lassen. Ich rechtfertige einen Landesverräter. Nicht einen von denen, die wir an die Wand stellen mußten, aber einen von denen, die es nie gibt. Kaiser rebellieren nicht, wenn ihr Land unrecht hat. Sie überlassen dies den Laien und nennen es Landesverrat, denn der Staat fordert immer Gehorsam. Aber Romulus rebelliert. Auch wenn die Germanen kommen. Dies sei gelegentlich zur Nachahmung empfohlen. Ich will mich präzisieren. Ich klage nicht den Staat, der recht, sondern den Staat an, der unrecht hat. Das ist ein Unterschied. Ich bitte, den Staaten scharf auf die Finger zu sehen und sehe ihnen scharf auf die Finger. Es ist nicht ein Stück gegen den Staat, aber vielleicht eins gegen den Großstaat. Man wird meine Worte sophistisch nennen. Das sind sie nicht. Dem Staat gegenüber soll man zwar klug wie eine Schlange, aber um Gottes willen nicht sanft wie eine Taube sein.⁵⁵¹

Upravo kroz lik Romula koji sam sebe naziva, ne samo izdajnikom Carstva kakvim ga smatraju drugi, nego sućem ili čak krvnikom, Dürrenmatt izražava strogu i oštru kritiku prema instituciji države. Kroz alegoriju Zapadnog Rimskog Carstva sudi se prošlosti i tiraniji:

⁵⁴⁹ (Dürrenmatt 1966: 186)

⁵⁵⁰ Zanimljivu raspravu o pitanju je li Romul izdajica svog ili pak našeg vremena donosi Donald G. Daviau pri čemu zaključuje da je, unatoč manjkavostima komada koji se ističu pri književnoj analizi poput rupa u obrnutoj logici, neriješen problem Romulove krivnje i moralnih pitanja te nepodobnost teksta da postane politički i socijalni model, komad vrlo uspio za pozornicu jer nas uči da stvarnost prihvatimo zrelo i mirno, poput Romula. Vidi (Daviau 1979: 104f)

⁵⁵¹ (Dürrenmatt 1966: 177)

Nicht ich habe mein Reich verraten, Rom hat sich selbst verraten. Es kannte die Wahrheit aber es wählte die Gewalt, es kannte die Menschlichkeit, aber es wählte die Tyrannei. Es hat sich doppelt erniedrigt: vor sich selbst und vor den anderen Völkern, die in seine Macht gegeben.⁵⁵²

Time aludira i sudi nadolazećoj krvavoj budućnosti, koja se ostvarila kroz Drugi svjetski rat. Obad je uočio da „on jedini poima da je carstvo tijekom povijesti postalo ustanovom za legalizirana ubojstva, pljačku i podjarmljivanje čitavih naroda“⁵⁵³ kada kaže: „Es wird niemand leichter zum Mörder als ein Vaterland.“⁵⁵⁴ To ga zapravo čini junakom, Dürrenmattovim „hrabrim čovjekom“ koji se odbija pokoriti okolini koja ga potiče na rat i krvoproliće. Odmak od tradicije je ostvaren njegovim davanjem prednosti obitelji pred politikom i vlašću, koje je ionako bio samo simboličan nositelj. Nadalje, „hrabrim ga čovjekom“ čini način na koji je prihvatio svoju sudbinu i sudbinu cijelog Carstva odnosno „najgori mogući ishod“ (njem. *die schlimmstmögliche Wendung*)⁵⁵⁵.

Ovakvim prikazom cara pacifista i dana pada jednog carstva, Dürrenmatt čvrsto izražava stav prema nasilju, a to je njegova potpuna osuda. Rat i nasilje se također tematiziraju i u motivu povratnika iz ratnog zarobljeništva Ämiliana, te glasnika koji nosi vijesti s bojišta, a najviši stupanj ironizacije ideja rata doživljava kroz činjenicu da je i Odoakar, taj strašni germanski barbar, zapravo u istoj mjeri pacifist, kao i Romul.

Romul je „hrabri čovjek“, a prema Fryeu ga se može promatrati kao alazona ili varalicu u smislu da on pred drugim likovima igra drugačiju ulogu od one koja se od njega očekuje. Svi oko njega ga smatraju izdajicom Rima, no on jedini sagledava cijelu sliku: „Haben wir noch das Recht, uns zu wehren? Haben wir noch das Recht, mehr zu sein als ein Opfer?“⁵⁵⁶

⁵⁵² (Dürrenmatt n.d.: 65)

⁵⁵³ (Obad 1982: 96)

⁵⁵⁴ (Dürrenmatt n.d.: 53)

⁵⁵⁵ Prema Dürrenmattovoj kazališnoj poetici, komad završava kada radnja završi „najgorim mogućim ishodom.“ Vidi (Dürrenmatt 1966: 193)

⁵⁵⁶ (Dürrenmatt n.d.: 91f)

Umjesto da spašava Carstvo, on igra njegova krvnika, no jedini je svjestan da bira između dva zla: „Das Vaterland kann nur noch mit Geld gerettet werden, oder es ist verloren. Wir müssen zwischen einem katastrophalen Kapitalismus und einer kapitalen Katastrophe wählen.“⁵⁵⁷

Slika svijeta koja je prikazana u komadu je prema Fryeu demonska jer prikazuje razrušen ljetnikovac koji je zapravo reprezentativan i za cijelo Carstvo, a tamo negdje iz daljine se približava i rat koji nemonovno znači i dodatno uništenje.

3.1.2.3. Mit Antigone, Penelope u *Romulu Velikom* – parodija klasične tragedije

Romul Veliki je jedna od Dürrenmattovih najslojevitijih komedija. Sljedeći će odlomci istražiti na koji je način Dürrenmatt relativizirao poimanje antičkih likova Antigone i Penelope u liku Romulove kćeri Ree.⁵⁵⁸

Izravne reference na tekst grčke tragedije *Antigona* ukazuju na Dürrenmattovu namjeru utkivanja mita o Antigoni u *Romula*. Romulova je reakcija, kada čuje da njegova kći Rea proučava tu tragediju, savjet da se toga okani: “ROMULUS: Studiere nicht diesen alten, traurigen Text, übe dich in der Komödie, das steht uns viel besser.”⁵⁵⁹ U ovim se riječima izravno mogu iščitati Dürrenmattove ideje o suvremenom teatru, ali i njegov životni svjetonazor. Za prikaz suvremenog društva kroz kazalište nikako nije primjeren taj zastarjeli, tragični tekst. Za to je primjerenija umjetnost komedije.

Kako se naše doba još uvijek toliko ne razlikuje od Dürrenmattovog, možemo utvrditi da je situacija o kojoj govori Dürrenmatt kroz *Romula* i naša vlastita koju još uvijek možemo zvati epohom postmodernizma. Postmoderni čitatelj mora biti obrazovan u tolikoj mjeri da poznaje arhetipske i mitske uzorke i obrasce u kojima se postmoderni tekstovi ogledaju, a koji predstavljaju suvremenu aleksandrijsku knjižnicu cjelokupnog dosadašnjeg ljudskog znanja. No kao takvi, postmoderni tekstovi se tim obrascima igraju stvarajući novu, drugačiju sliku svijeta, karbevaliziranu i ironiziranu. Solar postmodernizam opisuje kao period koji s avangardom dijeli česte ironijske obrate, ali ne osporava tradiciju, već je želi proširiti: koristi

⁵⁵⁷ (ibidem: 52)

⁵⁵⁸ (Novak 2012: 51f)

⁵⁵⁹ (ibidem: 31)

je, doslovno slijedi ili pak gotovo ponavlja, ili čak ironizira tumačeći je na često vrlo osebujuan vlastiti način u kojem se miješaju visoki i niski književni žanrovi.⁵⁶⁰

Ova Dürrenmattova tragikomedija sadrži pregršt ironije i vrlo uspješno parodira klasične dramske forme i elemente. Za ilustraciju će poslužiti situacija nakon što se Romulov budući zet vratio iz germanskog zarobljeništva obogaljen, skršen, slomljen i pun mržnje prema Germanima. U sceni koja bi trebala biti školski primjer klasične scene prepoznavanja (*anagnorisis*), jedina je osoba koja ga treba prepoznati njegova zaručnica Rea, dok svim drugim likovima njegov stvarni identitet treba ostati skriven iza primjerice odjeće ili pak godina provedenih u odsutstvu, ratnih ožiljaka, maske i slično. No, ironija leži u tome što je Rea jedina od prisutnih koja ga ne prepoznaje. Ironično, njihov se susret događa u trenutku kada Rea recitira stihove iz grčke *Antigone*, i to pod vodstvom profesionalnog glumca koji joj je instruktor u učenju vještina glume. Umjesto da njena izvedba teksta iz *Antigone* bude svečana i uzvišena, Reino recitiranje stalno prekidaju Romulove kokoši glasnim klepetanjem krilima, a za to cijelo vrijeme perje leti na sve strane i prisutni gaze po nepokupljenim ili odbačenim jajima. Da situacija bude još smješnija, k tome još i Rein tutor traži od nje da stihove tragedije izvikuje i urliče, što njenu izvedbu dovodi na prag satire, farse, pa čak i groteske. Sabine Schu, primjerice, Reu opisuje kao travestiju Antigone, koja je takvom postala pod utjecajem književnosti, odnosno njenog pogrešnog shvaćanja.⁵⁶¹

Daljnje izravne povezne točke s grčkom tragedijom postanu vidljive kada se pojavi možebitni spasitelj Carstva u osobi Cäsara Rupfa, proizvođača hlača koji u zamjenu za spas Carstva traži Reu za ženu, i, naravno, zakon da svi u Carstvu moraju nositi hlače. Romul je, kako to i doliči „izdajniku Carstva“, protiv sklapanja tog braka, no Rea osjeća da to mora učiniti, baš kao što je Antigona osjećala da mora pokopati svoga brata Polinika unatoč Kreontovoj izričitoj zabrani.

Obje junakinje, i antička i Dürrenmattova, prolaze kroz teške dvojbe i suprotstavljaju se volji vladara u svojoj želji žrtvovanja za nekoga ili za nešto: antička Antigona umire jer je pokopala svoga brata unatoč Kreontovoj zabrani, dok se Rea iz, prema Romulu, pogrešnih pobuda želi odreći životne sreće i prave ljubavi. Za dobrobit već ionako izgubljenog Carstva,

⁵⁶⁰ (Solar 2003: 322f)

⁵⁶¹ (Schu 2007: 161f)

Rea je spremna ostaviti voljenog zaručnika Āmilianu i udati se za bogatog starog industrijalca Rupfa koji će zauzvrat isplatiti germanske barbare i uložiti novac u oporavak Carstva. Reini su razlozi pogrešni; kad se Rea pristane udati za spas Carstva, njen prioritet postaje dobrobit već propale države za koju jedini Romul vidi da je godinama bila paravan za pljačke, ubojstva, osvajanja i porobljavanja. Antička Antigona pak na prvo mjesto stavlja obitelj i suprotstavlja se zakonima države odnosno vladara Kreonta te tako čini potpunu suprotnost Rei. Iako se na prvi pogled čini da se Rea bori za veće dobro, upravo kroz ovu ideju postaje očito kako se okrenula pogrešnim idealima – birokratiziranoj sili koja postoji samo zbog sebe, a ne zbog pojedinca kojega tlači i guši. Prema Romulovim riječima, Reina fatalna pogreška leži u shvaćanju da zemlju treba voljeti manje nego bližnjega svoga: “ROMULUS: Nein, man soll es [das Vaterland] weniger lieben als einen Menschen”⁵⁶². Brižni otac Romul savjetuje svojoj kćeri da u životu ostvari vlastitu sreću i uda se za osobu koju zaista voli – Āmilianu.

Obje junakinje završavaju na tragičan način; Antigonu zakopaju živu, ali njen je tragičan kraj dostojanstven i uzvišen jer ostaje ustrajna u svom naumu i svjesna svoje žrtve. Za razliku od nje, Rea se utopi u uzaludnom pokušaju bijega od invazije barbarskih Germana. Njen način i okolnosti smrti još su jedan dokaz i prikaz antijunaštva i ironije. Njena nemogućnost pronalaska i ostvarenja osobne sreće, ali i nemogućnost ustrajanja u svojoj žrtvi dokaz su pomanjkanja istinskih načela i moralnih vrijednosti.

Reu je moguće promatrati i kao parodiju Odisejeve supruge, vjerne Penelope. Prema Barbari Clayton lik Penelope se kao mitski arhetip prenosi još od Homera i to s dvije izražene komponente. Ona je idealizirana vjerna žena, pletilja koja raspliće svoje tkanje stvarajući mrežu koja se nikada ne završava.⁵⁶³ Ona je najpoznatija po svojoj vjernosti Odiseju, po svom strpljenju, vrlinama i snazi. Arhetip je odanosti i predanosti, čednosti i ženske mudrosti ovdje parodiran kroz naivnu, neiskusnu i slabu djevojku koja ne može prepoznati svoga zaručnika i spremna je trampiti svoju ljubav u zamjenu za oronulo i bezvrijedno carstvo.

Dürrenmatt je iskrivio arhetipove ovih dviju mitskih junakinja – Antigone i Penelope – i isprepleo ih u parodiju vrijednosti iskazanu kroz lik Ree, antijunakinje epskih razmjera. No, parodija junaka ne završava s Reom; rimski vojnici kao arhetipovi junaštva ovdje nisu ništa drugo no tipični *milites gloriosi*, hvalisavci i *alazoni* koji pobjegnu na prvi znak nevolje.

⁵⁶² (Dürrenmatt n.d.: 53)

⁵⁶³ (Clayton 2004: 83)

Preokret kojim komad završava – činjenica u kojoj se ispostavi da je Romulov protivnik i sam pacifist i humanist, a da ne spominjemo, pasionirani kokošar – još je jedna parodija slike junaštva.

Roger Alan Crockett tvrdi da komad prikazuje „pretjerano junačka djela u antijunačkom vremenu“⁵⁶⁴, što je možda i najizraženije u liku Spuriusa Titusa Mammae – glasnika koji je jahao dva dana i dvije noći da Romula obavijesti o padu Pavie. Pojava glasnika koji nosi važne vijesti iz velikih bitaka je konvencija klasične drame. U tim ga situacijama kralj željno iščekuje i primi odmah po dolasku. No to nije slučaj ovdje. Dürrenmatt parodira ovu scenu tako što kraljevi osobni sluge ne dopuštaju glasniku audijenciju kod kralja, već glasnika šalju u sobu na spavanje poput malog djeteta. Spurius odbija ići odmoriti se tijekom cijele tragikomedije, no ironično je upravo to što prespava najdramatičnije trenutke u radnji komadua.

3.1.2.4. Judita

Od apokrifne Judite iz Biblije preko Marulićeve *Judite* u nas (napisana 1501., objavljena 1521.), Hebbelove *Judite* (1840.), drame Howarda Barkera *Judith. A Parting from the Body* iz 1992., ali i brojnih drugih primjera iz povijesti književnosti (recentniji primjer u nas je roman *Judita* Mire Gavrana iz 2001.), i Judita se ustoličila kao arhetipski lik snažne žene koja se žrtvuje za spas svog naroda. Deuterokanonska je Judita iz Starog Zavjeta nastala vjerojatno oko 150. godine prije Krista. Snaga njenog lika najvidljivija je u vizualnoj umjetnosti gdje se Judita najčešće prikazuje kao ljepotica s mačem u jednoj, a glavom Holoferna u drugoj ruci.

Marulićeva je *Judita* nastala u vrijeme borbe hrvatskog naroda protiv Turaka te ju je Marulić tome i podredio – njegova *Judita* veliča hrabrost, pouzdanje u Boga i vječnu pravdu.

Hebbelova *Judita* u velikom dijelu također prati apokrifni predložak, no već se vidi pomak u izgradnji i psihologizaciji obaju likova, i Judite i Holoferna, koje je preobrazio iz arhaičnih religioznih u posve psihološki motivirane individue:

Hebbel hat sich in überaus vielen Einzelheiten dem apokryphen Text angeschlossen, ihn aber – vor allem in der Motivierung der beiden Hauptgestalten und ihrer Gefühlsdialektik – stark verwandelt und aus

⁵⁶⁴ (Crockett 1998: 29f)

einem religiös-archaischen Helden- und Siegeslied eine religiös und sexual-psychologisch motivierte Tragödie gestaltet.⁵⁶⁵

Sam je Hebbel u svom dnevniku rekao:

Die Judith der Bibel kann ich nicht brauchen. Dort ist Judith eine Wittwe, die den Holofernes durch List und Schlaueit in's Netz lockt; sie freut sich, als sie seinen Kopf im Sack hat und singt und jubelt vor und mit ganz Israel drei Monde lang. Das ist gemein; eine solche Natur ist ihres Erfolgs gar nicht würdig [...]. Meine Judith wird durch ihre That paralysirt; sie erstarrt vor der Möglichkeit, einen Sohn des Holofernes zu gebären; es wird ihr klar, daß sie über die Gränzen hinaus gegangen ist, daß sie mindestens das Rechte aus unrecchten Gründen gethan hat."⁵⁶⁶

Hebbel je u tragediji napravio odmak od biblijskog mita tako što Judita ne djeluje kao produžena Božja ruka, već, nakon što je silovana, reagira iz osвете, a ne za neki viši cilj. Tako je kod Hebbela spasenje naroda usputno, a ubojstvo osвете žene koja ne dopušta da se njome muškarac posluži kao s običnom stvari.

Osim toga, Hebbel je dodao Juditi element dvojbe i strepnje kroz izmišljenu trudnoću Judite, čime ju je Holoferno pobijedio i nakon smrti:

Judith rettet wie in der Bibel, das Volk Israel, indem sie den assyrischen Feldherren Holofernes tötet, im Gegensatz zu der biblischen Heldin, erntet sie durch ihre Tat keinen Triumph, sondern Verzweiflung. Denn, im Moment, da sie Holofernes tötet handelt sie nicht mehr als „verlängerter Arm Gottes“ sondern als beleidigte Frau, als Frau, die aus ihrer Vereinzelung und Verzweiflung heraus Erfüllung für sich – und nur für sich – gesucht hat, aber zur Sache erniedrigt worden ist. Holofernes kann sich über seinen Tod hinaus an Judith rächen; sie trägt die Nemesis in sich. Das, unbiblische, Motiv des Kindes in Judiths Schoß ist eine Erfindung Hebbels.⁵⁶⁷

S druge strane pak, postoje i parodije Juditina lika. Tako je primjerice Johan Nepomuk Nestroy napisao parodiju *Judith und Holofernes* 1849., i to upravo kao travestiju Hebbelove *Judite*, a Judita je jedan od mitskih ženskih likova koji se žrtvuju za spas države/otadžbine, a koje i Dürrenmatt parodira i kojima je fasciniran.

⁵⁶⁵ (Fricke et al. 1963: 770)

⁵⁶⁶ (Stolte 1963: 418f)

⁵⁶⁷ (Schaub 1972: 21)

Njegovu fascinaciju Juditom i Holofernom dokazuje utkivanjem mita o njima u čak tri komada, a u Schweizerische Literaturarchivu postoji i neobjavljen fragment drame *Judith und Holofernes* koja će kasnije postati polazišna točka za komad *Achterloo*.⁵⁶⁸ Komad *Achterloo* je pak smješten u ludnicu u kojoj štićenici glume poznate ličnosti iz povijesti (sličnost je očita s komadom *Marat/Sade* Petera Weissa); jedan štićenik igra ulogu Holoferna, dok jedna štićenica (koja je u komadu kći nacističkog stražara jednog koncentracijskog logora!) umišlja da je Judita.

Dürrenmatt parodira Juditu i u *Romulu Velikom*. U svim trima komadima u kojima Dürrenmatt parodira Juditu, njen je lik utjelovljen u dobro zaštićenoj mladoj kćeri, dok se u biblijskom originalu radilo o zreloj iskusnoj ženi.

U *Romulu* se parodira Judita ponovno u liku kćeri Ree, koja se svojom voljom želi žrtvovati za carstvo, no otac je od toga odgovara. U apokrifnoj knjizi, Judita napušta sigurnost svog grada Betulije i odlazi u Holofernov logor, kao plijen koji se svojevolumno predaje lavovima, naoružana samo svojom ljepotom i ženskim čarima te lukavošću i hrabrošću. No, ovdje Reina odnosno Juditina žrtva ne uključuje hrabri odlazak u logor barbarskog Odoakara te njegovo ubojstvo odrubljivanjem glave, čime bi ujedno i obezglavila i cijelu germansku vojsku te jednim zamahom mača spasila Zapadno Rimsko Carstvo. U *Romulu* njena bi žrtva trebala biti udaja za industrijalca Rupfa koji će novcem spasiti Cratsvo, na što ona pristaje nauštrb povratka njenog voljenog Āmiliana iz ratnog zarobljeništva i mogućnosti da se uda za osobu koja joj odgovara. No, otac je odgovara od toga i ona bježi zajedno sa zaručnikom, a bježi od smrti pred Germanima i time njeno junaštvo potpuno gubi smisao. Jer prihvatiti svoju smrt znači odabrati put prema slobodi:

[...] seinen Tod, der doch den äußersten Zwang darstellt, als den Schritt zur Freiheit, zur Befreiung hin begreift und sich damit als wahrhaft freier Mensch beweist. Die Freiheit hätte die Tragik überwunden.⁵⁶⁹

To je ono čemu nas Dürrenmattovi „hrabri ljudi“ podučavaju: sve nedaće prihvatiti smireno i zrelo, i time ćemo se osloboditi, steći dostojanstvo i ostati junaci: „Nur die Flucht in den Wahnsinn oder die Annahme des Todes sind jedoch Möglichkeiten, im Erlöschen von

⁵⁶⁸ (Schu 2007: 149)

⁵⁶⁹ (Dürrenmatt *Der Mitmacher* 1998: 210)

Existenz und Leben wie mit einem letzten Funkenschlag Raum herzustellen und Würde zu beweisen.“⁵⁷⁰

Osim u *Romulu*, Dürrenmatt parodiju lika Judite ostvaruje i u komediji u dva dijela *Anabaptisti (Die Wiedertäufer)*, koja je zapravo prerada njegovog prvog komada *Es steht geschrieben*. U *Anabaptistima* se radnja odvija u 15. stoljeću kada u grad dolaze novovjerci s namjerom preobraćenja stanovništva. Da bi to postigli, stječu političku moć preko gradonačelnika Knipperdollincka i sve koji se ne žele preobratiti osuđuju i protjeruju, među kojima je i biskup von Waldeck, koji u egzilu skuplja svoju vojsku i vraća se pred zidine grada i opsjeda ga u želji da ga ponovno zauzme. U jednom napadu pogiba vođa Anabaptista, a njegovo mjesto preuzima propali glumac Bockelson koji nastavlja politiku svog prethodnika. U komadu se mogu iščitati izravne aluzije na lik Judite (ime Knipperdollinckove kćeri je Judita, a i njen je lik mučenički tragičan), ali i suptilno isprepletena radnja jedne stvarne opsade grada i duhovne opsade Judite koja je grad trebala spasiti, no nije uspjela. To je najbolje sažeto u biskupovim riječima upućenima Juditi: „Erstens bin ich nun doch etwas gar zu alt, um einen glaubhaften Holofernes abzugeben, und zweitens hättest du die Stadt vom Schauspieler erretten müssen, um sie zu befreien. *Schweigen*. Doch du konntest ihn nicht töten, weil du ihn liebst.“⁵⁷¹

Stari biskup, točnije star je 99 godina, 9 mjeseci i 9 dana i nalazi se u kolicima, treba igrati ulogu strašnog Holoferna, a Judita ga treba ubiti, no ne može. On joj objašnjava njenu pravu ulogu u radnji prema kojoj je trebala spasiti grad od propalog glumca Bockelsona. Tako je Judita dvostruka gubitnica i antijunakinja jer ne može izvršiti nijednu zadaću: ne može ubiti ni unutarnju opasnost koju predstavlja Bockelson, ni opasnost izvana u liku biskupa von Waldecka. Umjesto uloge junakinje, ona preuzima ulogu mučenice jer odlučuje ostati u biskupovom opsadnom logoru gdje je čeka smrt.

3.1.2.5. Mit Herkulesa u komediji *Herkules i Augijina staja*

Ova se komedija usredotočuje na jednu od velikih Herkulesovih zadaća, u kojoj je on pozvan u zemlju Elis očistiti Augijine staje pune izmeta. Elis je zemlja stočara s nekoliko puta većim

⁵⁷⁰ (Arnold 1998: 79)

⁵⁷¹ (Dürrenmatt *Die Wiedertäufer* 1970: 150)

brojem grla stoke od broja stanovnika. No, Dürrenmattov je Herkules neuspješni gubitnik. On neumjereno pijanči, pati od kronične besparice i, paradoksalno, impotentni je ženskar koji maltretira svog pomoćnika i ne može zadovoljiti svoju ljubavnicu Dejaniru.

Izbor radnje komada objašnjava sam Dürrenmatt kroz Polybiosove riječi u prologu komedije: “Bieten wir schon Mist, dann nur einen berühmten.”⁵⁷² Dakle, svima su poznati Herkulesovi zadaci. No, razlog zašto Dürrenmattov Herkules mora svladati svojih dvanaest zadataka nisu slava, junaštvo, ljubav ili dobrobit ljudi, već novac:

POLYBIOS: Die drei ersten Arbeiten, die ich vermittelt habe, brachten wenig ein. Der nemeische Löwe, nach dessen Gewicht sich das Honorar richtete, erwies sich als ein Balkanzwergberglöwe, die Riesenschlange Hydra sackte in den lernäischen Sümpfen ab und die Keryneiische Hindin sauste auf Nimmerwiedersehen davon.⁵⁷³

HERKULES: Der Erymanthische Eber stürzte vor meinen Augen in den bodenlosen Abgrund.

POLYBIOS: Und damit das Honorar. Fünftehtausend Drachmen liegen da unten.⁵⁷⁴

Herkules je morao obaviti sve ove zadatke, koji su se pokazali prilično degradirajućima. Primjerice, Nemejski lav je bio zapravo samo obična balkanska puma, a erimantijski vepar mu se sam pred očima bacio u ponor ostavivši Herkulesa bespomoćnim i bez mogućnosti da pobere svoj honorar za obavljanje zadatka. No, najdegradirajući je zadatak koji Herkules mora obaviti je nastupanje u Tantalosovom nacionalnom cirkusu Elisa, gdje je čak bio promoviran u hrvača sa slonovima i boksača s gorilom! No i cirkus je bankrotirao, njegov je upravitelj nestao i naš junak opet nije mogao naplatiti svoj honorar. Ponovno je bio prisiljen krenuti na sljedeći zadatak, iako još nije ni počeo, a kamoli završio čišćenje staja u Elis, koji je ostao beznadno zakopan pod rastućim brdima gnoja.

Prema Fryeu je Herkules također *alazon*, dok je Polybios *eirōn* s elementima lika *agroikōs* jer je Herkulesu vjerni prijatelj i pratitelj. Herkules je *alazon* tj. varalica utoliko što njegova junačka djela zapravo nisu junačka, već slučajne i sretne okolnosti iz kojih je dosad uspijevao

⁵⁷² Kad već moramo nuditi sranje, pobrinut ćemo se da to bude poznato sranje. (Prevela S. N.) (Dürrenmatt *Herkules und der Stall des Augias* 1966: 361)

⁵⁷³ (ibidem: 365)

⁵⁷⁴ (ibidem: 366)

izvući od naroda novac i slavu, no u ovom je komadu potpuno raskrinkan. S druge je strane Polybios *eiron* koji u komadu, na prvi pogled, i nema toliko važnu ulogu, no njegov odnos s Herkulesom zapravo tvori temelj komičke radnje. On je njegov vjerni sluga i pratitelj na kojeg se Herkules može osloniti, ali i koji će od Herkulesa pretrpjeti i silne ispade bijesa i batine. Kao takav, on čini duh komedije.

U ovoj potpunoj demitologizaciji Herkulesova lika, Dürrenmatt samo koristi mit Herkulesa kao veo za opisni kritiku različitih slojeva društva. Najprije ekstenzivno kritizira birokraciju. Naime, da bi Herkules mogao obaviti zadatak čišćenja i uzeti obećani honorar, on mora pribaviti nekoliko različitih dozvola od raznih birokratskih tijela prije samog početka rada: "PHYLEUS: Für alles braucht man in Elis eine Genehmigung."⁵⁷⁵ Prije nego li Herkules može i samo pomisliti na prljanje ruku, mora dobiti dozvolu od Ministarstva graditeljstva, Zavoda za zapošljavanje, Ministarstva vanjskih poslova, Ministarstva vodnog gospodarstva, Ministarstva fekalija, itd.

Nadalje, Dürrenmatt kritizira političku sferu tako što stanovništvo i vladajuće u državi Elis opisuje kao ignorantne nepismenjake željne novca i moći koji mogu nabrojiti samo do tri i ne mogu zapamtiti riječi državne himne.

Dürrenmatt ponajviše kritizira sliku nacionalnog junaka, a time i sliku vlastitog naroda, Švicaraca. Izbor upravo ovog između Herkulesovih dvanaest zadataka, kojeg Gustav Schwab naziva zadatakom nedostojnim junaka⁵⁷⁶, Dürrenmatt portretira Herkulesa kao nacionalnog junaka i to kroz nekonvencionalnu vizuru. Njegova Herkulesa stižu godine, raskalašen život i visoka očekivanja sugrađana zbog kojih mora na životu održavati barem privid junaka, No, privid je zapravo daleko od istine i očekivanja, Herkules je impotentni Don Juan što postane očito u sceni kada saznajemo da zapravo Augijin predradnik Kambyzes spava u njegovu šatoru i umjesto njega „podmiruje obveze“ prema ženskom rodu, dok Herkules i dalje samo raspiruje mit o moćnom ljubavniku.

U stvarnosti, Herkules se ne ponaša nimalo junački: silovao je prostitutku usred bijela dana i usred gradskog parka, vandalizirao je banku zbog vlastitih dugova. Ovakav je Herkules sličniji Senekinom *Herculesu furensu*. On ne pokazuje nikakvu intelektualnu moć, već samo

⁵⁷⁵ (ibidem: 392)

⁵⁷⁶ (Schwab 1909: 182f)

brutalnu tjelesnu snagu koju ispoljava vrlo često i bez pravog razloga: "Ich muß einfach hin und wieder rasen."⁵⁷⁷

On priznaje Augijinoj četrnaestogodišnjoj kćeri Ioli koja se ušuljala u njegov šator s romantičnim idejama o savršenom muškarcu, da on zapravo nije nikakav junak, već je samo slučajno naslijedio karakteristiku koju drugi ljudi nemaju – prekomjernu snagu – i koja ga čini nepodobnim za ovo vrijeme i ovaj svijet:

HERKULES: Held ist nur ein Wort, das erhabene Vorstellungen erweckt, die begeistern. In Wirklichkeit bin ich aber nicht ein Wort, Iole, sondern ein Mann, der aus Zufall eine Eigenschaft bekommen hat, die andere nicht in dem Übermaß besitzen: Ich bin stärker als die andern Menschen und darum, weil ich niemand zu fürchten brauche, gehöre ich auch nicht zu den Menschen. Ich bin ein Ungeheuer wie jene Saurier, die ich in den Sümpfen ausrotte. Ihre Zeit ist um, und auch die meine. Ich gehöre einer blutigen Welt, Iole, und übe ein blutiges Handwerk. Der Tod ist mein Begleiter [...] Ich bin ein Mörder, vom Ruhm der Menschen übertüncht.⁵⁷⁸

Samim time što pripada takvom jednom krvavom svijetu, svijetu ubojstava i nasilja, on ne može biti junak.

Za svo to vrijeme, sveprisutne fekalije u sve većem obujmu povećavaju i elemente groteske u već postojeću urnebesnu parodiju koja spaja mitski svijet sa sadašnjim, modernim, osvješčujući publiku o gorućim pitanjima i problemima suvremenog svijeta, kao što su onečišćenje ili pak preplavljujuća birokratizirana mašinerija raznih upravnih tijela, koja se sastoji od nesposobnih i nepismenih seljaka koji, umjesto da Herkulesa inspiriraju na velika djela, tjeraju ga u indiferentnost i ravnodušnost.

Dürrenmatt koristi mit o Herkulesu kako bi oslikao i prikazao svog protagonista u sukobu sa stvarnim suvremenim svijetom – on je lik unutar kojeg su ukotvljene nepomirljive razlike. On je junak koji mora podleći zakonima države koja ga sprječava u obavljanju junačkih djela i prisiljen je raditi u cirkusu. Iz ovog apsurda mu nema izlaza.

⁵⁷⁷ (Dürrenmatt *Herkules* 1966: 384)

⁵⁷⁸ (ibidem: 410)

3.1.2.6. Anđeo dolazi u Babilon (Ein Engel kommt nach Babylon)

U Dürrenmattovu komadu *Anđeo dolazi u Babilon (Ein Engel kommt nach Babylon)* Bog šalje anđela (prerušenog u prosjaka) s djevojkom Kurrubi na Zemlju, kako bi djevojku dao najsiromašnijem prosjaku na svijetu. Istovremeno se kralj Nabukodonozor preruši u prosjaka kako bi nagovorio najsiromašnijeg prosjaka Akkija da prestane prosjačiti i zaposli se na radnom mjestu poreznika u carstvu. U natjecanju koje treba utvrditi tko je zapravo doista najsiromašniji čovjek na svijetu, kralj gubi jer nije vješt u prosjačenju i Kurrubi treba pripasti njemu. Ne shvativši kakvo mu je blago upravo poklonjeno (jer, vidjet ćemo kasnije da Kurrubi predstavlja Milost Božju), on djevojku doslovno zgazi i razmjeni je s Akkijem za bivšeg kralja kojeg je Akki uspio prevariti i zarobiti. Razlog razmjene je što Nabukodonozor ne želi Kurrubi dok živi kao prosjak, već je želi u svojoj pravoj životnoj ulozi – ulozi babilonskog kralja. Zbog njene ljepote, ljudi pozele oduzeti Kurrubi Akkiju i predati je kralju, no ona to ne želi, jer želi ispuniti svoju zadaću – živjeti s najsiromašnijim čovjekom na svijetu kojem je i dana (a zapravo je to kralj), pa biva osuđena na smrt. Spletom slučajnosti, Akki zauzme ulogu krvnika koji je mora pogubiti, uspije s njom pobjeći u pustinju i spase se.

Ovaj je fragment nastao 1950.-1953. (a objavljen je 1954., 1957.)⁵⁷⁹ iz prvog čina Dürrenmattove ranije komedije *Kula babilonska (Der Turmbau zu Babel)*, iz teme koja je dugo okupirala Dürrenmattove misli – i prije i poslije ovog komada.

U komadu su izraženi i vidljivi elementi mita o stvaranju čovjeka odnosno žene, a neki teoretičari⁵⁸⁰ čak zbog toga u komadu pronalaze elemente mita o Pandori:

DER ENGEL: Du, aber, an meiner Seite wandelnd, nennst dich Kurrubi, und bist, wie ich schon erwähnte, von meinem Herrn selbst vor wenigen Minuten erschaffen worden, indem Er – wie ich dir nun sagen kann – vor meinen Augen mit der rechten Hand hinein ins Nichts griff, den Mittelfinger und den Daumen leicht aneinanderrieb, worauf du schon auf seiner Handfläche einige zierliche Schritte machtest.⁵⁸¹

I tako je stvorena Kurrubi, najljepša žena na svijetu, no ona je, za razliku od Pandore, potpuno nevina i lišena zemaljskih osjećaja kao što su pohlepa, požuda, licemjerje, potreba za

⁵⁷⁹ (Wirtz 2000: 147)

⁵⁸⁰ (Schu 2007: 166)

⁵⁸¹ (Dürrenmatt *Ein Engel kommt nach Babylon* 1957: 168)

laganjem, ali je lišena i znanja o svijetu u koji je dovedena. Ona propitkuje anđela što su to ljudi i iznenađena je kada anđeo laže. Nju ljudi, koji su je na početku obožavali, zamalo pogube. Upravo ovi elementi ponovno dokazuju da su Dürrenmattov svijet i moralne vrijednosti u njemu okrenute naopačke. Ili se to samo tako čini. Ovakav ingeniozni prikaz našeg svijeta stvara odmak i publika uviđa da je zapravo naš svijet taj koji je izvrnut.

Jedan od primjera za to je činjenica da je u komadu nebo (anđeo, Bog, Sveto) slijepo i potrebna je karta da se snađe na svijetu, na Zemlji – što nam govori da Bog nije sveprisutan i ne zna sve, ili dugo nije bio na Zemlji pa je zaboravio kakva je. Nadalje anđeo nije prozreo kraljevo prerusavanje, zaslijepila ga je ljepota i čuda prirodnog svijeta na Zemlji i u svemiru, dakle on nije nikakvo više biće ni u kom obliku, osim po sposobnosti letenja.

No, i sama Kurrubi ubrzo uviđa da Zemlja/svijet nije što se čini na prvi pogled. Ubrzo postane očito da je ona jedina koja razumije sve, čije su vrijednosti ostale nedirnutе i kroz čije oči svijet jest onakav kakav jest kada izgovori: “Mit jedem Schritt, den ich tue, wächst die Ungerechtigkeit, die Krankheit, die Verzweiflung um mich her. Die Menschen sind unglücklich.”⁵⁸², ili pak kad odgovori Akkiju: “AKKI: Deine Liebe ist ohne Hoffnung./ KURRUBI: Sie allein ist Hoffnung.”⁵⁸³.

No i Akki shvaća jasno kakav je svijet. On doista jest najsiromašniji čovjek na svijetu, odnosno najbolji prosjak i vrlo je vješt u svom „poslu“, no ništa što isprosjači ne zadržava, osim hrane. Sve ostalo odbacuje. Njegov je lik tipičan dürrenmattovski „hrabri čovjek“ koji sve situacije u kojima se nađe prihvaća smireno. U njemu se nazire i arhetip varalice, po Fryeu, *alazona*, njem. *Schwindler*, eng. *trickster*, natruhe kerempuhovske naravi, ili bolje reći, novi tip Tilla Eulenspiegela, dobro poznate književne i tradicionalne figure u njemačkom govornom području koja predstavlja lukavca i prepredenjaka koji, kršeći pravila, u životu ipak dobije ono što želi i izvuče se iz svih mogućih i nemogućih nedaća koje ga zadese bez stradanja.

S druge strane, kralj Nabukodonor se konstantno svađa i bori za prijestolje sa svojim prethodnikom Nimrodom, i upravo je on naš tragični antijunak. Njegova borba za prijestolje bi u svakoj drugoj klasičnoj povijesnoj drami ili tragediji bila prikazana kao sudar titana, veliki dvoboj dobra i zla, pravde i nepravde, no ovdje je ta borba prikazana kao igra dvije dvorske lude, koje se izmjenjuju na prijestolju, odnosno u ulozi podloška za noge. Ovaj ritual

⁵⁸² (ibidem: 196)

⁵⁸³ (ibidem: 197)

gledan/ čitan kroz prizmu antropološke studije Jamesa Georgea Frazera opisane u *Zlatnoj grani*, ritual je koji prati mit svrgavanja starog kralja kako bi kraljevstvo prosperiralo obnovom snage prijestolja. Prema Frazeru, postepeno slabljenje kralja može uzrokovati brojne katastrofe u prirodnom svijetu, jer tijelo kralja predstavlja svijet, tako da se njegovim ugrožavanjem ugrožava i stabilnost kraljevstva. Jedini način da se izbjegne postepeno rušenje snage kraljevstva jest da se kralja (koji predstavlja polu-boga) ubije čim počne pokazivati simptome opadanja njegove moći i njegova se duša mora prenijeti u vitalnog nasljednika prije negoli je ugrozi prijeteća opasnost od uništenja.⁵⁸⁴

Ubijanje starog kralja odvijalo se iz više razloga; s jedne strane kako bi se poštedio njegov božanski život od polaganog slabljenja zbog zuba vremena⁵⁸⁵, s druge pak strane, umirući je polubog predstavljao žrtvu čija je dodatna funkcija bila ukloniti sve grijehe i zla prije početka novog ciklusa života. No nijedno od navedenog ovdje nije razlog prikaza borbe dvaju kraljeva. Dürrenmatt je (ne)svjesno taj mit potpuno dekonstruirao prikazom natezanja dvaju kraljeva u maniri dvorskih luda, a time je i ponajviše uništio mit o moćnom i velikom kralju Nabukodonozoru. Biblijski lik ovog babilonskog kralja opisan je u više biblijskih knjiga (2 Kr, 2 Ljet; Jr, Jdt). Već kao kraljević, prijestolonasljednik Nabukodonozor g. 605. u bitci kod Karkemiša na Eufratu pobjeđuje egipatskog faraona Neka koji je sebi prisvajao bivše asirske zemlje u Siriji i Palestini (Jr 46,2), a simbolom svemoćne despotske vlasti postaje u knjizi o Juditi. No ovdje je on daleko od toga svega. Ovdje se ne bori hrabro, već trikovima želi zbaciti suparnika s trona i učiniti ga svojim podloškom za noge (prema Frazeru, božanska noga kralja ne smije dotaći tlo⁵⁸⁶), no to mu vrlo teško uspijeva. Ovdje je čak nemoćan i pred običnim prosjakom koji ga u svakom pogledu nadmudri i nadjača.

Osim toga, Nabukodonozor je edipovski slijep i nesvjestan pogreške koju čini odbacivanjem Božje Milosti koja mu je ponuđena personificirana u djevojci Kurrubi, čiji gubitak ga, u Dürrenmattovoj verziji, na kraju natjera na gradnju kule Babilonske. No publika ne doživljava katarzu poučena njegovom tragedijom gubitka, a još manje suosjećanje s njim. Ne može ga se percipirati kao tragičnog junaka koji je zbog neznanja ili pretjeranog ponosa (*hybris*) počinio

⁵⁸⁴ “as soon as he shows symptoms that his powers are beginning to fail, and his soul must be transferred to a vigorous successor before it has been seriously impaired by the threatened decay.” (Frazer 1963: 309)

⁵⁸⁵ (ibidem: 667)

⁵⁸⁶ “the divine personage may never touch the ground with his foot” (ibidem: 687)

tragičnu pogrešku (*hamartia*). On je pogrešku učinio zbog pohlepe za bogatstvom i kraljevstvom, željom za moći i mogućnošću da dobije sve što poželi bez odricanja.

Nabukodonozor tvrdi da voli Kurrubi, no ne želi se odreći svog prijestolja zbog nje: “KURRUBI: Du bist bald ein König, bald ein Schemel.[...] Deine Macht ist Ohnmacht, dein Reichtum Armut, deine Liebe zu mir, deine Liebe zu dir.”⁵⁸⁷

Na kraju, Kurrubi u očaju moli anđela da je vrati u Nebo jer shvaća da su je svi izdali. Anđeo je ne sluša jer je zaslijepljen prirodnim ljepotama ovozemaljskog svijeta i svemira, a Nabukodonozor šalje za njom krvnika da je usmrti u pustinji. Srećom i snalažljivošću, Akki je u zamjenu za dućan antikviteta dobio posao krvnika (!) i spasivši Kurrubi bježi s njom u pustinju. Dakle Božja je Milost pripala onome kome je i trebala otpočetka, i kome bi pripala da nije bilo prijevara kralja i njegovih ljudi.

Walter Hinck uočava da upravo u ovom komadu Dürrenmattova ideologija uvelike odstupa od Brechtove:

Mit den Göttern, die in Brechts Parabelstück nach Sezuan kommen und einen guten und glücklichen Menschen auf der Erde suchen, ist der an den Ufern des Euphrats erscheinende Engel verwandt; wie sie läßt er, in den Himmel zurückkehrend, seinen Schützling in Hilflosigkeit zurück; doch fehlt die parodistische Zuspitzung. Wo Brecht entzaubert, um zu entlarven, wirken hier Elemente des Märchens und Traums eher verzaubernd. Ein metaphysisch-religiöser Horizont wird angedeutet und bleibt unangetastet.⁵⁸⁸

U zaključku ovog poglavlja možemo argumentirano ustvrditi da su Dürrenmattove tragikomedije svjetovi gdje se sudaraju različite kulture, mitovi i nasljeđa, što samo dovodi do još više razine ironije, ne samo događaja, već i samih likova. Naime, Dürrenmattova je Rea ironizirana Judita, Antigona i Penelopa, njegov je Herkules impotentni Don Juan, a kralj Nebukadnezar dvorska luda, a okosnicu svake analizirane tragikomedije čini njihov susret s Dürrenmattovim „hrabrim ljudima,“ višedimenzionalnim likovima prema definiciji Manfreda Pfistera,⁵⁸⁹ a koji zapravo predstavljaju konstituirajuće elemente, ovdje, tragikomične

⁵⁸⁷ (Dürrenmatt *Ein Engel* 1957: 244)

⁵⁸⁸ (Hinck 1973: 188f)

⁵⁸⁹ (Pfister 1997: 244)

dramske radnje. Prema Pfisteru, višedimenzionalni likovi su oni likovi koji nisu okarakterizirani plošno, već oni o kojima u svakoj situaciji saznajemo nešto novo:

[...] durch einen komplexeren Satz von merkmalen definiert, die auf den verschiedensten Ebenen liegen und zum Beispiel ihren biographischen Hintegrund, ihre psychische Disposition, ihr zwischenmenschliches Verhalten unterschiedlichen Figuren gegenüber, ihre Reaktionen auf unterschiedlichste Situationen und ihre ideologische Orientierung betreffen können. In jeder Figurenperspektive und in jeder Situation scheinen neue Seiten ihres Wesens auf, so daß sich ihre Identität in einer Fülle von Facetten und Abschattungen dem Rezipienten als mehrdimensionales Ganzes erschließt.⁵⁹⁰

Upravo su takvi Dürrenmattovi likovi; i njegovi „hrabri ljudi“, ali i njegovi antijunaci čije zajedničko smještanje u kontekst krizne situacije jednog dramskog svijeta, koja je nastala kao dosjetka, impuls („Einfall“), razvila se slučajnim događajima („Zufall“), a završila na najgori mogući način („die schlimmstmögliche Wendung“) i stoga rezultira tragikomedijom. Taj je dramski svijet kod Dürrenmatta uvijek zrcalna slika našeg vlastitog svijeta. Prema tome, slika našeg svijeta i vremena i mora biti ironijska, čak groteskna, jer je stvorena i može se temeljiti samo na konfuziji, kaosu i raskrižju različitih vjer(ovanj)a, kultura, mitova i nasljeđa koje nose s jedne strane „hrabri ljudi“, a s druge antijunaci/gubitnici.

Očito je, Dürrenmatt vrlo dobro poznaje antičke mitove te u svom odabiru i reinterpretacijama, iz pra-tekstova bira one elemente kojima lako može demitologizirati svoje likove. Oni su gotovo uvijek osuđeni na propast i neuspjeh, a njihove su karakteristike međusobno nepomirljive.

Uz potpunu humanizaciju mitskih junaka, Dürrenmatt često kombinira mitske elemente sa stvarnim i aktualnim momentima čime postiže efekt realističnog prikazivanja suvremenog društva kojem se otvoreno ruga. Redefiniravši mitske likove kao karikature (poput primjerice Herkulesa), izriče kritiku prema društvenim konceptima kao što je nacionalno junaštvo, a njegove dramske adaptacije mitova imaju demitologizirajuću funkciju.

Za Dürrenmatta, današnji kaotični svijet nije u stanju iznjedriti tragičnog junaka. Čak i kada bi to bio u stanju, svijet je postao toliko racionaliziran da taj tragični junak ne bi mogao dugo opstati i djelovati. Stoga Dürrenmatt gotovo isključivo piše komedije – pa čak i za one najtragičnije situacije, kao što su to primjerice propast cijelog carstva.

⁵⁹⁰ (id)

Prema Dürrenmattu, upravo je demitologizacija i racionalizacija svijeta pomoću znanosti ili na bilo koji drugi način dovela do smrti tragedije. Slično kao i Steiner i Frye, Dürrenmatt objašnjava da umjesto tragedije treba postojati modernija verzija, i to u obliku tragikomedije, koja kod njega sadrži neizbježnu dozu groteske.

3.2. Između ideologije i mita – Marijan Matković

3.2.1. Marijan Matković kao suvremeni tragi(komi)čar i/ili tragi(komi)čar suvremenosti?

Marijan Matković je rođen u Karlovcu 21. rujna 1915. godine. Od 1945. godine radio je na Radio Zagrebu, bio je književni tajnik "Nakladnog zavoda Hrvatske" te intendant HNK u Zagrebu. Godine 1961. je bio među utemeljiteljima časopisa Razreda za književnost JAZU *Forum*, koji je kasnije i sam uređivao, a od 1974. do smrti 31. srpnja 1985. godine vodio je "Zavod za književnost i teatrologiju JAZU". Pozornost na sebe skrenuo je svojom prvom dramom *Slučaj maturanta Wagnera*, a njegov književni opus obuhvaća osim dramatike, obuhvaća i liriku i prozu te književno-znanstveni rad i publicistiku (feljtone, eseje, kritike i putopise).

U listopadu 2010. godine, u 433. broju Vijenca Matice hrvatske, Lada Čale Feldman napisala je *in memoriam* Marijanu Matkoviću pod nazivom *U perivoju s Heraklovim kipom*, u kojem Matkovićevu dramu općenito karakterizira kao „dramu koja zasigurno nadilazi vrijeme u kojem je nastala te bi se još mogla – nažalost ili nasreću – pokazati suvremenom.“ Zašto nasreću ili pak nažalost? Nasreću, jer Matkovićeve drame duboko promišljaju život i identitet pojedinca i time su svezremene jer ih karakterizira „zaokupljenost konstruktom osobnog identiteta i analogijama života i kazališta“, dok s druge strane predstavljaju „oštru dekonstrukciju kulta ličnosti jasnih pirandellovskih jeka, koja je značila ključni prekid sa sociorealističkim kolektivističkim suglasjima i proboj individualističkih mjerila“⁵⁹¹, što znači da i u današnjem svijetu postoje kultovi ličnosti i dogme koje je potrebno rušiti. Slično kao i Dürrenmatt, i Matković ruši mitove – od antičkih općepoznatih mitova poput Prometeja, Ahila ili Herakla, pa sve do nacionalnih poput Nikole Šubića Zrinskog. U nastavku rada ćemo vidjeti kako se i Matkovićeva poetika teatra približava Dürrenmattovoj.

Matković stvara u doba previranja i revolucionarnih gibanja, a zrela mu faza prati strahote Drugog svjetskog rata. On se bavi problemima vrednovanja tradicije, odnosa prema realizmu i angažiranosti umjetničke riječi, a prema Branki Brlenić Vujić, Matkovićev doživljaj čovjeka

⁵⁹¹ (Čale Feldman 2010)

jest sljedeći: „nezadovoljstvo i neprihvatanje za njega, ne znače uzmak pred životom i njegovu negaciju, nego aktivno traženje ljudskog smisla.“⁵⁹²

Nadalje, prema Branki Brlenić Vujić, *Dramaturški eseji* su „prvi sistematski pokušaj da se s marksističkih pozicija osvijetli linija razvoja i uspona realističke dramske umjetnosti od antike do današnjih dana.“⁵⁹³ Ovdje Matković prikazuje razvoj drame, s naglaskom na domaće kazališne pojave, a kao kriterije za ocjenu umjetnosti navodi kulturno-historijski kriterij i kriterij živog kazališta, gdje prvi ocjenjuje pojavu s gledišta vremena, a drugi po njenoj aktualnosti.

Matković svoje *Dramaturške eseje* (1949.) započinje promišljanjima o tragediji i o Euripidu tvrdnjom da „tragedija počinje ondje, gdje se sukobljuje pojedinac s voljom vrhovnog boga ili bilo kojeg Olimpijca.“⁵⁹⁴ U tom prvom eseju Matković brani Euripida i njegovu umjetničku vrijednost, koja je često osporavana pred vrijednošću Eshila i Sofokla i od strane Aristofana, tvrdeći da je on „jasno osjetio, da ovom tragedu mitološki arsenal s legendama o bogovima, što upravljaju ljudskim sudbinama služi kao okvir, koji on čini stranim sadržajem, a što dokazuje suvišnost tog okvira.“⁵⁹⁵ Za Matkovića su Euripidove tragedije i stvaralaštvo „smioni Euripidov korak u život, taj prvi redak historije kazališnog realizma, nekonzekventan, hrapav [...]; postao je prvi traged prijeloma svjetova,“⁵⁹⁶ a upravo na prijelomima svjetova i epoha, kako smo pokazali u uvodnom pregledu teorija, i nastaju tragedije. Analizom Matkovićeva opusa, vidjet ćemo koliki je utjecaj i uzor bio Euripid, jer je, tvrdi Matković upravo Euripid bio taj koji je prvi pokušao oblikovati realan svijet i kao mjerilo vrijednosti ostavio čovjeka.⁵⁹⁷ Stoga je i Matković u svojim komadima nastojao u prvi red staviti čovjeka i prikazati ljudske strasti kod likova. Za svoje likove sam kaže: „Sve glavne osobe moga

⁵⁹² (Brlenić Vujić 1986: 9)

⁵⁹³ (ibidem: 13)

⁵⁹⁴ (Matković 1949: 10)

⁵⁹⁵ (ibidem: 19)

⁵⁹⁶ (ibidem: 19f)

⁵⁹⁷ (ibidem: 20)

repertoara su sanjari [...] sanjari su već prema svojim sposobnostima i talentima, groteskni ili tragični.“⁵⁹⁸

Na Matkovićevo stvaralaštvo su velik utjecaj imali i primjerice Krleža, ali i Brecht. Krležine drame naziva „dramama čovječanstva“,⁵⁹⁹ kakve su i njegove u ciklusu *Vašar snova*, jer je Krleža baš poput Euripida stvarao ljude kakvi jesu, a ne kakvi bi trebali biti, „makar teoretičar Aristotel, a po njemu i Lessing, zahtijevaju, da dramski likovi sadržavaju u sebi prije svega općenite apstraktne, ljudske karakteristike“⁶⁰⁰

S druge je strane utjecaj Brechta vidljiv u angažiranosti cjelokupnog Matkovičeva teatra kroz koji on želi mijenjati svijet, ne samo ga tumačiti. Sjetimo se Brechtovih postulata o teatru: „Teatar ovih desetljeća treba da zabavi, pouči, oduševi mase. On treba pružiti umjetnička djela koja stvarnost pokazuju tako da se može izgraditi socijalizam. On treba, dakle, služiti istini, čovječnosti i ljepoti“,⁶⁰¹ te da „teatar treba svijet ne samo tumačiti nego i mijenjati.“⁶⁰² Utjecaj Brechta koji je vidljiv u ideji da kazalište treba aktivno utjecati na svijet i društvo potvrđuje i Brlenić-Vujić tvrdnjom da „u vrijeme korjenitih promjena dolazi i do potrebe valorizacije postojećih vrijednosti. Uvijek kad se radalo nešto novo i revolucionarno, umjetnost je gledala na prošlost. Matković smatra da prošlost može biti aktualna, ako utječe na budućnost.“⁶⁰³

U uvodnom dijelu je potvrđeno argumentima nekoliko raznih teoretičara da tragedija nastaje na prijelomnim točkama civilizacije, a s time se slaže i Matković ustvrdivši da tragedija nastaje „kad se rušio jedan svijet, a rađao drugi.“⁶⁰⁴ No ovoj tvrdnji dodaje Matković i rečenicu „A koja je druga karakteristika našeg vremena?“, što će reći da je 20. stoljeće također doba tragedije.

⁵⁹⁸ (Matković 1975)

⁵⁹⁹ (Matković 1949: 261)

⁶⁰⁰ (ibidem: 288)

⁶⁰¹ (Brecht 1966: 125)

⁶⁰² (ibidem: 201)

⁶⁰³ (Brlenić-Vujić 1986: 14)

⁶⁰⁴ (ibidem: 21)

Kako bismo sročili Matkovićevu definiciju tragedije? Pomoću njegove definicije drame:

Drama zahtijeva motiviranu radnju, motivirane gradacije radnje, napokon nositelje radnje, punokrvne tipove ili karaktere, psihološki uvjerljive, društveno uvjetovane, koji dijalogom rješavaju svoje međusobne sukobe, ocrtavajući aktivnom riječju ne samo sebe, nego i svoju sredinu.⁶⁰⁵

Matković, dakle, ključnu važnost daje liku kazališnog komada spram radnje, tvrdeći da se kroz likove ostvaruje dijalog, sukob i motivirana radnja. Za Matkovića nema radnje bez likova, pa je njegova dramaturgija dramaturgija lika. Stoga će i u analizama njegova opusa žarište biti usmjereno na junaka i protagonista.

Likovi se realiziraju metamorfozom odnosno promjenom koju doživljavaju na sceni: „sva dramska lica prevalila su put“⁶⁰⁶, te kao etički subjekti oni ili opadaju ili rastu. Pogledom na njegov opus možemo reći da su impuls za nastanak tragedije povijest i mitovi, ali demistificirani i demitologizirani; radnja je svakodnevnica običnog čovjeka, a likovi su ljudi (sjetimo se: čovjek je mjerilo!) koji se mijenjanju da bi bili stvarni i životni. Oni su karakteri, nikako tipovi: „Od Euripida, koji je, po sudu Sofokla, stvarao ljude kakvi jesu, a ne kakvi bi trebali da budu, realističko je dramsko lice (ne epizodno) samo ono, koje se razvija u toku drame.“⁶⁰⁷ On nastoji, kao i Euripid, da njegovi tragični likovi „snose svoj udes smireno: oni znadu, da tako mora biti. U svojoj su tragediji ponosni i u tom ponosu tragični,“⁶⁰⁸ a ako i uspiju izbjeći zloj sudbini, kao što je to primjerice uspjelo Orestu, uspjevaju u tome samo zato što je to volja bogova. Osim toga, tragično i tragedija su nužni jer ih umjetnost i estetika čine opravdanima, a obilježava ih realizam uz korištenje simbola kako bi se prikazao odnos s društvom i vremenom. No za razliku od Euripida, Matkovićevi likovi nisu u potpunosti tragični. Njihov karakter ocrta njihovu sudbinu koja se tijekom drame razvija. – oni se kroz dramski razvoj razvijaju u netragične likove u tragičnom vremenu jer su, kao i kod Dürrenmatta „hrabri ljudi,“ koji ne pokušavaju utjecati na ishod zle sudbine već se s njome mire. Oni stoga gube svoje tragično lice, no zato likovi oko njih koji su prominentniji u svojoj tragičnosti, takvi i ostaju jer se ne razvijaju. To potenciranje njihove tragike za učinak ima kontraefekt – njihova pretjerana tragičnost se pretvara u komiku, u iskrivljenost, u grotesku:

⁶⁰⁵ (Matković 1949: 328)

⁶⁰⁶ (ibidem: 121)

⁶⁰⁷ (ibidem: 121f)

⁶⁰⁸ (ibidem: 14)

Zeus u *Prometeju*, zatim Odisej, Agamemnon i Nestor u *Ahilovoj baštini*, Alapić u *Generalu*, te brojni ostali likovi, što će detaljnije pokazati analiza.

Kako je već rečeno, monografija *Dramaturški eseji* započinje esejom o Euripidu kao tragičaru i razmišljanjima o tragediji. Zatim Matković baca pogled na Shakespearea koji je bio i pjesnik i tragičar, ali i priznati komediograf i za čijeg su se vremena razvijala kazališta i kazališna publika postajala sve brojnija. U nastavku Matković analizira Beaumarchaisa koji je najpoznatiji kao komediograf. Ako promotrimo takvu strukturu njegovih *Dramaturških eseja*, mogli bismo se usuditi reći da je Matković (ne)svjesno prikazao kronološki slijed razvoja kazališta i promjene koje su uslijed toga nastale, a odnose se na smjene žanrova – od tragedije do komedije.

U rasvjetljavanju Matkovićeve kazališne poetike uvelike pomaže *Poetika dramskog stvaralaštva Marijana Matkovića* Branke Brlenić-Vujić. Tako o Matkovićevom dramskom stvaralaštvu autorica tvrdi da je „glavna snaga dramskog stvaralaštva, kako ga je Matković shvaćao jeste traženje ideala ljudskog života, harmonije čovjeka i svijeta, gdje je obuhvaćen svijet čovjeka i život u njegovoj raznolikoj složenoj pojavnosti.“⁶⁰⁹

Brlenić-Vujić opisuje i životnost Matkovićeve drame: „Dramska djela, za Matkovića, ne nose u sebi samo tragiku nego i vedrinu života, ali nema ni velikog smijeha koji u sebi ne bi nešto tužno nosio,“ a junaci drame su za Matkovića „snažne ličnosti koje se ni jednog trenutka ne mire sa situacijom, a to nemirenje daje dinamiku zbivanja. [...] Poneseni magijom riječi, prema Matkovićevom shvaćanju, pred nama se stvara slika drame čovjeka, kao produkt individualnih ljudskih snaga i njegove volje.“⁶¹⁰

Brlenić-Vujić pojašnjava Matkovićev pogled na tragediju tvrdnjom da „tragedija, za Matkovića, postaje sam život sublimiran tako da se može u kratkom vremenu sagledati, ako već ne kao cjelokupan život, onda barem kao sinteza života,“⁶¹¹ odnosno „odbljesak stvarnosti“.

⁶⁰⁹ (Brlenić-Vujić 1986: 29)

⁶¹⁰ (id)

⁶¹¹ (ibidem: 30)

Matković naglašava važnost stvaranja individualiziranih osobnosti, a ne tipova koji na sceni žive vlastitim životom, mijenjajući se. Matkovićevi su likovi psihološki razrađeni i individualni, preobraženi mitski heroji, čija se tragična krivnja sastoji u pogrešci iz neznanja, *hamartii*: „Prema Matkoviću tragedija ne sudi“ i upravo je zato „Euripidova Medeja posmatrana praktičnim očima zločinac. U umjetničkom djelu ona nije kriva nego tragična.“⁶¹² Tragedija odnosno umjetnost može, dakle, zločin učiniti tragičnim i estetski vrijednim. Tako je

Krležin Leone ubojica u okviru konkretne pravne kategorije, ali u umjetnosti, kao i Medeja ima svoje psihičko i moralno opravdanje, jer umjetnost prodire u samu suštinu ljudske egzistencije, stvarajući projekciju idelnog morala u situaciji u kojoj bi se sve razumjelo, a sve ono što bi se iskazalo iz normalnih ljudskih odnosa bilo bi za tragiku i praštanje.⁶¹³

Matković tvrdi kako najbolji tragičari, ali i komediografi, uzimaju teme (mitove) iz vlastite nacionalne povijesti te osvjetljavaju pojedina razdoblja koristeći glazbu vlastitog govornog jezika zahvaćaju u problematiku svog vremena i okoline, što je ključna stavka njihove vrijednosti i popularnosti (npr. Shakespeare, Moliere, Puškin, Beaumarchais, Balzac, i dr.):

Upravo u tome jest snaga antičkog teatra, teatra Shakespearea ili Molierea, što su odrazivši svoje vrijeme u čitavoj složenosti, stvorivši žive tipove svoga vremena, u svojim tekstovima ostavili potomstvu nepresušno vrelo uvijek novih emocija i doživljaja. I tu treba tražiti razlog, da su njihova djela postala živi inventar suvremenog kazališta.⁶¹⁴

Zanimljivo je što kao primjere ističe upravo Shakespearea i Molierea, koji su poznati i priznati komediografi. U ovom drugom dijelu monografije ističe osporavani značaj komedije Sterije Popovića i Marina Držića:

No građanski se teatar devetnaestog vijeka ne razvija na temeljima Sterijinih realističkih ostvarenja. Herojski romantički teatar, krojen po bečkoj i njemačkoj šabloni, za dulje vrijeme pokapa Steriju Popovića, proskribira ga u biblioteke, gdje je već vjekovima počivao Marin Držić.⁶¹⁵

⁶¹² (ibidem: 39)

⁶¹³ (id)

⁶¹⁴ (Matković 1949: 88)

⁶¹⁵ (ibidem: 149)

Stoga je i sam, u *Generalu i njegovom lakrdijašu* odlučio oživjeti Držića i njegov tip komedije kroz lik Mihe, dubrovačkog gospara usred Središnje Hrvatske, koji na kraju, zbog svoje spretnosti i snalažljivosti, unatoč činjenici da je sluga, izlazi kao pobjednik, kao što bi i kod Držića.

Promotrivši Matkovićevo shvaćanje tragedije iz eseja o Beaumarchaisu u kojem govori o Figaru i Francuskoj u 18. stoljeću, ali i iz cijelog drugog dijela monografije koji je posvećen komediografima Marinu Držiću i Steriji Popoviću, možemo iščitati i Matkovićeve postulate o komediji, koja nalazi svoje korijene u svakodnevnom životu, u stvarnosti, u istini: „Književne istine ne podudaraju se često sa historijskim: stvarane maštom koja sintetizira realne podatke, one su, upravo zato, cjelovit odraz stvarnosti, u kojem se nužno gubi bukvalni i umjetnički nevažna istina detalja.“⁶¹⁶

Slično kao i kod Dürrenmatta, i kod Matkovića je (tragi)komedija oblik koji odgovara današnjem vremenu i trenutku, kao i potrebi da kazalište poduči i poluči promjene. Prema Brlenić-Vujić, „Matković polazi od misli da komedija ne kazuje samo određene probleme svoga vremena nego da, suočena s publikom koja te iste probleme živi, potakne njihovo rješavanje u stvarnom životu, postavlja se i kao glavni zahtjev današnjeg angažiranog teatra.“⁶¹⁷ U odlomku *U traganju za novim poetsko-dramskim izrazom*, Brlenić-Vujić objašnjava kod Matkovića nastanak onoga što bismo također mogli nazvati tragikomedijom:

otuđenje ljudske ličnosti od njene suštine odvodi Matkovićeve junake iz okvira realističke discipline u asocijativni izraz mita i simbola preko ironije i groteske da bi ukazao svojim lično-aktivističkim stavom na negaciju takvog stanja i vratio ga u okvire realnog djelovanja na čovjeka i njegovu svijest kao vrćanje životu. Realno je i ironija i groteska u okviru mita, boreći se protiv lažnih iluzija, obmana i slabosti. Padaju maske i lažne iluzije. Scenska slika tragedije prurušava se u tragičnu farsu da bi paradoksom iz groteskno-tragičnog dala sliku čovjeka u svojoj čistoći lišenog svega onog što ga narušava. [...] u tragediji Marijana Matkovića groteska i ironija javljaju se kao otpor određenom mišljenju u kome vlada besmisleni zatvoreni životni krug ili filozofija života koja nastoji zaustaviti hod društvenog napretka i razvoja kao stravična razorna sila koja trijumfira nad humanošću.⁶¹⁸

⁶¹⁶ (ibidem: 42)

⁶¹⁷ (Brlenić-Vujić 1986: 47f)

⁶¹⁸ (ibidem: 64f)

Nadalje, Brlenić-Vujić tvrdi da je „prerušena tragedija postala [...] komedija, a sa satiričkim prizvukom postala je travestija. Satira, ironija u kritičkom stavu prema društvenim i moralnim normama obračunavaju se s lažnim vrijednostima i iluzijama kao obmanama. Tragično se iskazuje kroz komičnu formu, “⁶¹⁹ što se najbolje vidi u Matkovićevim komadima *General i njegov lakrdijaš* i trilogiji *I bogovi pate*.

Tragično se javlja kroz komičnu metaforu, jer smiješna je čovjekova nemoć da ovlada vlastitom situacijom u želji da sebe podigne na rang mudrosti. Što znači, apsurdna je, a ne samo komična čovjekova borba protiv okolnosti koje su tragično, ispod, iznad, ili izvan njegove kontrole.⁶²⁰

Odabirom mita, bilo nacionalnog ili pak općepoznatog i univerzalnog kao baze za stvaranje novog, suvremenog i aktualnog kazališta, Matković nastoji djela prošlosti obogatiti slojevima koji otvaraju prostor za nova tumačenja. Na povijest i na mit gleda kao na impulse inspiracije:

u obradi povijesne građe ovi veliki tragičari [Cankar, Krleža, Euripid, Shakespeare] poslužili su se poviješću, mitom i legendom samo kao sredstvom i poticajem mašte u stvaranju novih mogućnosti dramske obrade, gdje su događaji i likovi prekrojeni prema umjetnočkoj želji i potrebi. To nije bježanje od realnog života, nego vraćanje životu putem simbola.⁶²¹

U svom poznatom *Osječkom* predavanju, Matković razjašnjava svoju fascinaciju mitom. Mit je za njega „kao neko imaginarno ogledalo (fantastično začarano) svijeta u kojem živim. Kao neki daleki prototip apsurdna koji me okružuje.“⁶²² To znači da je mitološki kaos najadekvatniji za opis ove naše svakodnevne stvarnosti, pred kojom nema druge obrane do ironije i groteske. I prema ovom je shvaćanju Matković blizak Friedrichu Dürrenmattu, jer priznaje: „Da, ja se obaram na predrasude, a ukoliko obaram jedan mit odmah učvršćujem drugi.“⁶²³ Ideologijom u kojoj proglašava politiku sudbinom koju dijelimo svi mi, a „sloboda u današnjem društvu nije nikome dana, nju čovjek mora izboriti,“⁶²⁴ Matković se približava

⁶¹⁹ (ibidem: 65)

⁶²⁰ (ibidem: 70)

⁶²¹ (Brlenić-Vujić 1986: 16)

⁶²² (ibidem: 93)

⁶²³ (ibidem: 110)

⁶²⁴ (ibidem: 107)

Dürrenmattovoj definiciji junaka odnosno hrabrog čovjeka (*der mutige Mensch*) koji je primoran živjeti u ovakvom svijetu kaosa koji je birokratiziran i mehaniziran, no ljepota življenja se sastoji u tome što je ipak još uvijek moguće osvojiti slobodu.

Omiljena tema kritike mu je fenomen rata te kroz svoje komade reagira na društveno-političke prilike – posebice u *I bogovi pate* i *Trojom uklete*, kao i motivi iz mitologije i antike. Brlenić-Vujić tvrdi da „mit postaje, za Matkovića, okvir humanističkog pjesničkog simboličkog izražavanja, koji prerasta realističku sliku dajući metaforično značenje,⁶²⁵ a svijet koji Matković pokazuje je u potpunosti demitologiziran i demistificiran (kao i Dürrenmattov). Razlog potrebe za re-interpretacijom mitova leži u nužnosti naše neprekidne komunikacije s umjetničkim djelom u dimenziji vremena koje nas okružuje, kako bi umjetničko djelo nastavilo živjeti i obnavljati se u svom bavljenju vječitim životnim pitanjima. Stoga su mitovi aktualni, no samo do mjere u kojoj bi se kroz njih kao osnovni sloj, inspiraciju i tradiciju, a dodavanjem simbola, reklo nešto novo:

Mitologija postaje samo okvir, da bi se putem simbola nešto reklo. Znači ne udahnuje se novi život onom što je prošlo, ne preuzimaju se gotove teme u sebi zatvorene, nego iskustvo umjetnika osvjetljava one tragične i sublimne suštine koji daju okvir humanističkom i pjesničko simboličnom izražavanju.⁶²⁶

Tako Matković „skida maske lažnim mitovima i skida obmane onima koji podržavaju tu iluziju i ne dopuštaju ni jednoj legendi da umre“⁶²⁷ (primjerice *Heraklo*), ili pak čini da su „povijesne ličnosti lišene [...] aureole nacionalnih svetaca, junaka i moćnika i umjesto njih se pojavljuju hrvatski vojnik i njegova patnja“⁶²⁸ (o *Generalu i njegovom lakrdijašu*).

3.2.2. Matkovićevi demitologizirani junaci: Prometej, Heraklo, Ahil, Šubić i Alapić

Matkovićeva se trilogija *I bogovi pate* (1962.), a koju ćemo u nastavku analizirati, sastoji od tri drame: *Prometej*, *Heraklo* i *Ahilova baština*, u kojima Matković od antičko-mitoloških

⁶²⁵ (ibidem: 15)

⁶²⁶ (Matković 1949: 65f)

⁶²⁷ (Brlečić-Vujić 1986: 66)

⁶²⁸ (id)

tema radi zaokret prema sadašnjosti s jasnim aluzijama na aktualne probleme i odstupanja od pravih vrijednosti u suvremenom svijetu, čime se pridružuje europskim dramatičarima poput Sartrea, Giraudoux i Anouilha, koji pak osuvremenjivanjem antičkih tema izražavaju psihologiju modernog čovjeka i ističu njegovu sličnost s mitskim junacima.

3.2.2.1. Prometej

Prva je u nizu ove trilogije drama *Prometej* (1952.), koju je, na prvi pogled moguće etiketirati kao egzistencijalističku dramu u tri čina, koja prati mit o Prometejevoj krađi vatre s Olimpa i poklanjanja iste Čovjeku na Zemlji.

Prometej, grč. Προμηθεύς, lat. Prometheus - sin titana Japeta i boginje Temide ili okeanide Klimene, jedini je uz svog brata Epimeteja pristao boriti se protiv vlastitog roda titana na Zeusovoj strani. Prema predaji, zbog odanosti u borbi protiv starog poretka, Zeus je ovoj dvojici braće dopustio stvoriti život na Zemlji. Epimetej je stvorio životinje, a Prometej je odlučio stvoriti savršenija bića te je iz jedne bačve gline stvorio čovjeka. Želio je stvoriti biće naprednije od Epimetejevih životinja u čemu je i uspio uz pomoć Atene koja je čovjeku udahnula malo božanskog duha u grudi. Prometej je čovjeku također podario i sve potrebne vještine snalaženja u životu: znanje, intelekt i nadu, te ga naučio zanatima, a najvrednije što mu je dao je bio dar vatre s Olimpa, zbog čega ga je Zeus kaznio prikivanjem na Kavkaz gdje mu je orao svakoga dana iznova ključao jetra.

U osobi Prometeja u *Poslovima i danima*, više no igdje u grčkoj mitologiji, javlja se lik omiljen antropolozima i drugima, „junak kulture“, koji je u zoru svijeta čovjeku izvojštio neka temeljna preimućstva za njegov civilizirani život. Titan Prometej posvađao je Zeusa s ljudima prevarivši ga za njegov dio životinjskog mesa u vrijeme kad je uveden običaj prinošenja žrtve. To je zagrčki žrtveni obred značilo ozakonjenje propisa prema kojemu se kosti i masni dijelovi životinje prinosе bogovima, dok se meso čuva za prehranu ljudi. Za osvetu, Zeus je ljudima oduzeo vatru, ali ju je Prometej ukrao i vratio.⁶²⁹

Eshilov *Okovani Prometej*, jedini kompletan i očuvani dio antičke trilogije o Prometeju (ostala dva dijela sačuvana samo u fragmentima su *Oslobođeni Prometej* te *Prometej vatronoša*), započinje u trenu kada Snaga i Sila zajedno s Hefestom vode Prometeja da ga okuju za kavkasku hrid kao kaznu što je ljudima vratio vatru i kao osvetu jer čuva tajnu

⁶²⁹ (Cavendish et al. 1990: 122)

proročanstva o Zeusovu uništenju. No, pravi tragički junak, unatoč svojoj strašnoj patnji, odbija Zeusu odati tko će ga uništiti, a Prometeja osloboditi:

I neće me rečma očarati mednim,
Ni ustima slatkim, i nikad se neću
ni njegovih oštih prepasti pretnja
i ono mu reći, dok me iz ljutog
ne izbavi gvožđa i ne bude voljan
da plati mi kaznu za ovu sramotu!⁶³⁰

Svjesno je želio pomoći smrtnicima znajući kakvu će kaznu za to morati otrpjeti:

[...] Sve to i sam znađah ja.
Ja s voljom, s voljom zgreših, to ne poričem.
Pomažuć' ljudstvu stekoh jade sebi sam.⁶³¹

Ni Okeanov nagovor, kao ni onaj Okeanida, da se ponizi pred Zeusom i moli za svoj spas ne uspijevaju Prometeja slomiti i nagnati na pokornost Zeusu, već ga čine još ponosnijim i ustrajnijim.

Do Prometeja u okovima dolazi još jedna žrtva Zeusove samovolje, Ija, koju ljubomorna Hera pretvori u kravu i goni po svijetu ubodima obada. Ponukan njenom ganutljivom pričom, Prometej joj otkriva što je sve čeka na njenim lutanjima po svijetu na koja je osuđena i upozorava je na opasnosti. U tom trenutku, on, kao pravi junak, zaboravlja na svoju patnju te je tješi govoreći joj o vlastitoj strašnoj sudbini koja ga čeka i koju će spremno prigrлити, te u jednom trenutku nagoviješta Zeusov pad. To učinivši, odao joj je tajnu Zeusove propasti, no nije joj rekao ime žene koja će tu propast uzrokovati.

Nadalje, k Prometeju dolazi i Herma da pokuša saznati tajnu Zeusove propasti, no ne uspijeva unatoč pretkazanju potpune propasti i vječnih muka koje čekaju Prometeja. Tragedija završava Prometejevim vapajem u trenutku kad propada:

Što reč bi, evo dešava se sad:
već zemlja se trese,
a pod njom djeluje gromova rika,
i sevaju bičevi plamenih munja,
a vitlaju, prašinu vihori besni;
već vetrovi svi u napadu ljutom
od jednoga dela hitaju drugom;
u svirepoj borbi sve se komeša,

⁶³⁰ (Eshil 1960: 68)

⁶³¹ (ibidem: 73)

u koštac se hvataju nebo i more!
Ovakvim udarcem bije me Div,
Sve na mene pada strah da mi zada.
(*Strašan urnebes*)
O majko presveta moja, i ti,
O zrače, ti izvore svetlosti sve,
Vi vidite kako po nepravdi patim!
(*Bezdan proguta sve.*)⁶³²

Ova je tragedija klasičan primjer sa svim tragičnim elementima. Osnovni je tragički sukob nastao oprekom između tiranije i pravde, nasilja i samovolje i ljubavi i filantropije. Tragički junak Prometej razapet je između ljubavi prema ljudima, jer im je dao znanje i vatru, u čemu leži njegova tragička krivnja, i poretka bogova jer je prekršio Zeusovu volju, pobunio se protiv vlasti i tiranije, a u tome je njegova herojska vrlina. Stoga i završava potpunom propašću. Ako se sjetimo Hegela, možemo razlučiti sve one razloge zbog kojih nastaje tragedija: miješanje bogova u svijet smrtnika čime se remeti ravnoteža, a u ovom slučaju stradava jedan od bogova i titana. Za Hegela tragedija mora završiti izmirenjem, što se ovdje i događa: Prometej svjesno i svojevolumno prihvata svoju propast i propada zbog svoje krivice, utješjen znanjem o Zeusovoj propasti i uspostavi ravnoteže i razrješenja njihova sukoba.

Nadalje, sukobljavaju se dvije strane, od kojih su obje jednako u pravu. Iako se sukob prvenstveno odvija između Zeusa, vladara tiranina, i Prometeja, dobrog zaštitnika ljudi, možemo ustvrditi da se obojica bore za pravi cilj. Na jednoj je strani vladar Zeus koji je uspostavio novi poredak i bori se za nj, dok je na drugoj buntovnik koji se suprotstavlja tom poretku, a koji je i sam pomogao stvoriti. S jedne je strane sukoba Zeus, samoživni novi vladar koji nastoji zadržati svoju vlast i izbjeći sudbinu koja mu prijete propašću i ne može otprijeti Prometejevo buntovništvo, dok je s druge strane Prometejev duboko povrijeđeni ponos i silno ogorčenje i bijes koje pojačava spoznaja da je kažnjen samo zato jer je činio dobro. No, iako je trenutačno po snazi slabiji i u podređenom položaju, Prometej je moralno jači od Zeusa što ga čini klasičnim tragičnim junakom. Kao takav, postao je i ostao vječni simbol potrage za znanjem, otpora protiv tiranije i borbe protiv sile koja ne želi osloboditi čovjekov duh.

Matkovićeva pak drama prikazuje sukob koji je nastao prije samog prikivanja Prometeja na hrid na Kavkazu. Naime, prvi se čin Matkovićeve drame *Prometej* odvija na Olimpu i

⁶³² (ibidem: 105)

prikazuje svakodnevicu bogova, koji su u svom božanskom svijetu demistificirani i u potpunosti humanizirani. Tako primjerice, nisu sveznajući, nose naočale, moraju naporno raditi da bi održali tjelesnu formu i ljepotu svog izgleda. Jednom riječju, nisu svemoćni. Upravo suprotno, vrlo su ranjivi i „obični“, čovječni.

Većina se radnje (I. i III. čin) odvija na Olimpu, među bogovima, dok se samo II. čin odvija među ljudima na Zemlji, a vrijeme je, kako kaže sam Matković, mitološko. Komad započinje u beskrajnoj dokolici u kojoj su se našle olimpske božice Artemida i Afrodita te vode razgovore koje bismo mogli nazvati ženskim, dok Atena kraj njih pokušava čitati. U tom takozvanom dnevnom boravku olimpskih bogova, ubrzo se izmjenjuju i muški bogovi od Dionisa, Aresa, Hermesa, Hefesta pa sve do samog Prometeja i Zeusa u pripremama za proslavu koja se treba održati te večeri povodom pomirenja Zeusa i Here. Samog Prometeja upoznajemo iz ženskih dijaloga kao neobičnog starčića koji nije pretjerano cijenjen među olimpskim bogovima, osim od Atene, koja je čini se, zaljubljena u njega.

ARTEMIDA: [...] Jedan titan, a postavljam pitanje je li uopće muškarac? Čime se bavi da to dokaže? Eto, pogledaj mu samo onaj stol! Neki nacrti, lađice, neki kreveti za lutkice, neke masti! I to se zove titanski rad! Upravo senilno!

AFRODITA: U svojoj kući smjestio je čitav laboratorij, Hefest mu je morao izraditi stotine posudica za neke njegove pokuse.⁶³³

Jedino ga Atena brani riječima: „Možda mu svi mi zahvaljujemo život, a Zeus i svoju olimpsku vlast.“⁶³⁴ Tako Prometej predstavlja arhetip istraživača, izumitelja, vječnog tragača za znanjem, gotovo faustovski lik, no onaj nesebični, koji želi ukrotiti znanje da bude u službi ljudskog roda, a ne za vlastiti napredak, vlast i moć. Kao takav, u potpunoj je suprotnosti s olimpskim bogovima koji se opijaju, dosađuju i slave do iznemoglosti, a zapravo samo „simuliraju dostojanstvo“. U njihovoj stvarnosti pak vlada ispraznost i površnost:

AFRODITA: [...] Ja ne znam kako vi to ne osjećate, djevojke? Tu dosadnu ispraznost ovog monotonog života na Olimpu, ispraznost oko nas i u nama? Najviše bih voljela da probušim tu loptu, da barem nešto pukne, jednom da već nešto pukne u toj grobnici.⁶³⁵

⁶³³ (Matković *Prometej* 2001: 11)

⁶³⁴ (ibidem: 12)

⁶³⁵ (ibidem: 10)

Na Olimpu, dakle, vlada opće nezadovoljstvo cjelokupnim okruženjem. Tako Afroditu i Artemidu kritiziraju muške bogove i njihovo ponašanje. Afroditu bi radije živjela s mornarom na Zemlji i „pekla mu ribu, prala mu gaće i znala zašto živi“, a Artemida kritizira i Dionisa koji se ubrzo pojavljuje sa Zemlje: „Eto vam pravog predstavnika muškog roda. I već je pijanac. Već je postao rob niskih strasti! I o takvima da mi olimpske djevojke maštamo?“⁶³⁶ Ta kriza identiteta olimpskih bogova postala je očita i ljudima, jer kako doznajemo, ljudi su se na Zemlji počeli okretati od bogova, gubiti poštovanje i strah. Dionis tako javlja novosti sa Zemlje:

[...] Molim vas, u nekoj bici, a oni vode svaki dan sto ludih bitaka, skoro su zatukli Pana, za mnom su se kamenjem nabacivali kao za bijesnim psom, a najljepšu od svih Nimfa neki je kosmati potomak orangutana htio silovati, dok je, kako već pristaje Nimfi, hvatala šarenokrile leptire. Zaista, došlo je vrijeme da bi se morala organizirati sigurnosna policija za zemaljske bogove.⁶³⁷

Nitko od olimpskih bogova ne vjeruje da Prometej može ljude išemu podučiti. Dionis ustvrđuje: „Nikada, makar što učinio Prometej neće, Ateno, te dvonošce učiniti pjesnicima! Pa zašto onda s njima trati uzalud vrijeme?“⁶³⁸ Razina ironije koja je ovdje prisutna nije nimalo suptilna. Te riječi upravo izusti Dionis kome se dan-danas u čast, nakon tisuća godina održavaju festivali i kazališne predstave i utemeljena je institucija kazališta i cijela književno-kazališna umjetnost kao nastavak rituala posvećenih upravo njemu. U njegovim se riječima osjeća i strah pred vlastitom neminovnom propašću ako ljudi prikupe dovoljno snage i znanja i postanu sličniji njima:

DIONIS: [...] Naravno, kad bi oni postali bogovi, mi bismo bili suvišni. I na Zemlji i na Olimpu! Prosto bacili bi nas u ropotarnicu! Postali bismo tema njihovih viceva! Znatiželjno bi zurili u nas: molim, izvolite pogledati muzejski primjerak bivšeg boga! Nedjeljna predstava: ulaz besplatan!⁶³⁹

Dakle, bogovi polako nestaju i to je neizbježno. I kao posljedica toga, nastat će tragična vizija, ako vjerujemo postulatima Luciena Goldmanna o skrivenom bogu. Goldmann je, naime, ustvrdio da je razdoblje racionalizma potisnulo čovjekovu potrebu za religijom odnosno za

⁶³⁶ (ibidem: 12)

⁶³⁷ (ibidem: 14)

⁶³⁸ (ibidem: 16)

⁶³⁹ (id)

bogom. Upravo zbog nestanka izravne komunikacije između čovjeka i boga (bog je još uvijek prisutan, ali je skriven) nastaje osnovni moment tragične misli. U trenutku kada se čovjeku javi bog, on prestaje biti tragičan, jer vidjeti i čuti boga znači prevladati tragediju.

Ubrzo opet progovara ironija iz Afroditinih riječi i javljaju se Matkovićeve aluzije na postmoderne poetološke principe.

Kao da već sada ne živimo u muzeju? Sve je određeno, sve mrtvački statično! I sve već davno poznato i dosadno: i ti razgovori o ljudima, o Prometeju, o nama, kao da sam to sve već davno čitala. Ipak me nešto tješi: hvala Zeusovoj mudrosti, još uvijek smo na Olimpu, još uvijek smo bogovi.⁶⁴⁰

Ironija je u tome što se propast bogova već počela događati. Čovjek prikuplja znanja, počinje promišljati i koristiti dani mu intelekt pojavom racionalizma, pa će potreba za nekim višim bićem ili bićima ubrzo nestati. Uz to, Matković pridružuje i vlastite književno-poetološke poglede na razdoblje postmoderne. Kako znamo, postmodernizam koristi već viđene pratećke tekstove na kojima temelji nova djela i to rekonstrukcijom, često karnevalizacijom i ironizacijom, jer za postmoderniste više ništa novo ne može biti napisano; sve se to već negdje i u nekom obliku dogodilo; može se samo reciklirati kroz nove vizure.

I u Matkovićevom je komadu, kao i u Eshilovoj tragediji, tragički sukob onaj između Prometejeva čovjekoljublja i Zeusova vlastohleplja, s razlikom u činjenici što Matkovićev Prometej vidi ljude kao spas Olimpa, a ne kao propast: "PROMETEJ: [...] i umjesto da uvidite da se upravo ovdje na ovom stolu, tu u mojoj glavi, u mojoj misli i u mojim namjerama kuje jedina mogućnost našeg spasa, jedina mogućnost naše vječnosti, vi zvonite na uzbunu: Olimp je u opasnosti!"⁶⁴¹ Najveće pak razočaranje od olimpskih bogova prisutnih u tom trenutku Prometeju pričinja Atena, za koju jedinu očekuje da ga u potpunosti shvati, no razočaran je jer ona ne shvaća koji su to „posvećeni cilj“ zaboravili nakon rušenja titana i uspostave Zeusove vlasti. I ona se boji ljudi i njihova stjecanja znanja:

ATENA: [...] tako će i nas upropastiti tvoji ljudi ako ima razigraš maštu, živjeli mi u njoj ili ne. Jer što će stvoriti svojom maštom, što bi se nas moralo ticati? [...] Možda će nas strpati u knjige koje će onda pisati, i bit ćemo mrtva, suhoparna slova, zaboravljeni dosadni pojmovi, a ovaj Olimp

⁶⁴⁰ (id)

⁶⁴¹ (ibidem: 18)

izletište njihovo krčmom ukrašeno [...] to nam je sudbina: smrt i zaborav!⁶⁴²

U ovim trenucima rasprave s prisutnima, Prometej od Aresa saznaje zašto Antropos, njegov omiljeni čovjek, nije došao na dogovoreni sastanak. Ares i Apolon su se natjecali u gađanju, a kako nisu našli divlju zvijer, odlučili su da im meta postane taj „pitomi i znanja žedni pastir.“ Čuvši to, Prometej je duboko povrijeđen i između njega i Aresa gotovo dolazi do izravnog fizičkog sukoba u kojem je Prometej nadmoćniji, a Ares pada na koljena poput kukavice. Na to dolazi Zeus i pokazuje svoju moć i tiranski način vladanja očitavši svima bukvice, uključujući i Prometeja kojem zabranjuje odlazak na Zemlju. U njihovom razgovoru nasamo, Prometej iskazuje neizmjernu tugu zbog smrti Antroposa koji je Aresu i Apolonu poslužio kao igračka, dok Zeus počinje nagoviještati svoju paranoju, bijes i strah da ga Prometej želi uništiti i daje naslutiti kraj:

ZEUS bijesno: Varaš se, jer znam što radiš: potkopavaš temelje moje vladavine. Moje, razumiješ?! Ja sam onaj, koji je uredio Olimp i Zemlju i - odredivši ljudski duševni i materijalni život u granicama dopuštenog i korisnog, za njih kao i za nas – učinio sam djelo koje ti jasno, kao titan, ne možeš ni shvatiti. Sada mi je potreban mir! Razumiješ?! Dosta je bilo kaosa! Ravnotežu što sam je stvorio, znat ću i očuvati i obraniti, makar morao baš s tobom obračunati na najdrastičniji način. Ti znaš da se ja ne šalim.

[...] Što je, prkosiš?

[...] Prohtjelo ti se vladati, je li? Osjećaš se jakim, tražiš rat?

[...] Ovdje postoji samo jedan gospodar i samo jedna volja.⁶⁴³

U drugom se činu Prometej spušta u Antroposovu kuću na Zemlju, k njegovoj obitelji. Antroposova žena, kći i sin žive u drvenoj kući koju je prema Prometejevim nacrtima sagradio sam Antropos uz pomoć svog sina. Oni žive drugačije od ostalih članova svoje zajednice jer spavaju na krevetima, sjede na stolicama i jedu i za stolom, no zbog toga su otuđeni iz zajednice. Oni predstavljaju jedan novi svijet i novi način života dok ostali čuvaju stara vjerovanja. Prikazom takvog života na Zemlji uviđamo da se komad odvija u doba obrata vjerovanja: kada će nova vjerovanja i stečena znanja potisnuti stara praznovjerja; kada će jedan novi svijet zamijeniti stari. A kako smo vidjeli u uvodnom dijelu rada, mnogi teoretičari (Camus, Hegel) upravo u takvim momentima vide okidače za nastanak tragedija.

⁶⁴² (ibidem: 20f)

⁶⁴³ (ibidem: 27f)

Dva svijeta, stari i novi, sukobljavaju se izravno u likovima Velikog Vraća, u kojeg još vjeruju Antroposova žena i ostali članovi plemena, i Prometeja, u kojeg je vjerovao Antropos, a sada, nakon njegove smrti, Antroposov sin:

PROMETEJ: Da, bojiš se, da ćeš izgubiti utjecaj, da ću te raskrinkati.

VELIKI VRAČ *prekida ga, superiorno*: Ne, toga se ne bojim. Jer dok ljudi žive i umiru, i žele živjeti i boje se smrti, ja ću im biti potreban, i sila moja bit će sve jača, uradio ti, što ti drago! Ljudska strava i nemoć moji su saveznici.[...]

PROMETEJ: [...] Ljudi će jedni drugima pružati ruke! Ti ne slutiš što se skriva u toj rečenici? Čitava budućnost! Kad se to bude dogodilo, čovječanstvo će već svladati lude elemente, obuzdati krvavu igru prirode, pobijediti mutnu životinjsku i krvožednu krv u sebi, postati gospodarom svojim i ove Zemlje.⁶⁴⁴

Sukobljavaju se i dvije čovjekove prirode: ona rušilačka, nazadna, krvoločna (stari svijet) i kreativna, stvaralačka, intelektualna (novi svijet) i to sve u liku Antroposova sina, koji ruši sve što je napravio zajedno s ocem pokoleban od strane svoje majke i ostatka plemena. No, ubrzo ga Prometej vraća na pravi put: „PROMETEJ: [...] Zar nikada nećeš shvatiti da si čovjek, da imaš ruke stvorene da grade, oči, u kojima mora gorjeti iskra stvaralaštva? Zvijezde ne padaju s neba, ništa se ne daruje, treba se dignuti, osvojiti svoj život!“⁶⁴⁵

Treći se čin ponovno odvija na Olimpu, tik pred Zeusovu proslavu i bogove zatičemo u trenucima pripreme. A Prometeja nalazimo u trenucima spoznaje skore propasti. U razgovoru s Atenom on priznaje: „Poraženog grliš, nedostojnog tvoje ljubavi i povjerenja. Mrtvaca grliš! Odbaci me, prezri me, kao što se sam prezirem! [...] Nikada se još ne osjećah tako suvišan kao danas, Ateno, nitko me ne treba. Ovdje me svi mrze, a Zemlja, Zemlja me otpratila s klevetama.“⁶⁴⁶ Propast, i svoju i onu Olimpa, naviješta i u razgovoru sa Zeusom, a za razliku od Eshilovog lika Prometeja, u jednom je trenutku spreman pokoriti se Zeusu da spasi čovječanstvo koje Zeus namjerava pobiti te noći:

PROMETEJ: Tako ti Atene, kćeri, koju najviše voliš, povuci svoju luđačku odluku! Shvati da je ona samoubojstvo, tvoje u prvom redu! Do sada smo živjeli u snu Zenlje kao njena daleka nada, razumiješ, daleki, nepojmljivi kao sunce, sada nam se pruža prilika da postanemo njena legenda [...] Povuci svoju odluku i ja ti obećajem da ću postati pokorni

⁶⁴⁴ (ibidem: 43f)

⁶⁴⁵ (ibidem: 39)

⁶⁴⁶ (ibidem: 52)

stanovnik ovog Olimpa, tvog Olimpa, Zeuse, zatomit ću svoju krv, svoje nade i snove, te ćeš zaista moći kazati bogovima da si pobijedio i posljednjeg titana. Tako ti Atene, spasi sebe, nas!⁶⁴⁷

U pozadini tragičkog sukoba između Prometeja i Zeusa, čitamo Prometejevu tragičku krivnju i grešku (*hamartia*): preveliku ljubav prema ljudskom rodu.

Dionis pak tijekom cijele drame funkcionira kao poveznica između Olimpa i Zemlje jer je on zemaljski bog i poznaje dobro ljude i život na Zemlji. On vodi Prometeja na Zemlju i spona je između zemaljskog i božanskog svijeta. Simbolički, on predstavlja umjetnost, dakle umjetnost je ta koja će uvijek povezivati ljudsko, zemaljsko s božanskim, uzvišenim, transcendentalnim. Dionis se također tijekom drame mijenja iz bezbrižnog lika u onog koji vidi stvarnost onakvom kakva jest, i on je taj koji kroz dramu komentira prilike sa strane poput sveznajućeg kora:

DIONIS: [...] Vi Olimpljani možete uživati oboje i možda baš zato ne slutite svoje bogatstvo. Sve imati znači ništa ne posjedovati. O, da znaš, što predstavlja na Zemlji takvo veče, kada se sjene počinju hvatati u granju, tišina je, a srce se otvara kao cvijet. [...] A onda dolazi brutalno osvještenje: iz tišine snatrenja budi te hropac umirućeg ili pobjednički krik ubojice. Nije to rosa na travi, sanjaru, ni kapi proljetne kišice, krv je to ljudska! Noć nije zaštitnica ljubavi, pokrov olimpske slave, ne, Ateno, nego ljudskog klanja. To je Zemlja! Svaka stopa grobište!⁶⁴⁸

Komad završava trenutkom u kojem je Prometej, kako Dionis kaže, „ipak našao snagu u sebi da promijeni svijet, da se sam pretvori u pjesmu!“, odnosno ukrade vječnu vatru i podari je ljudima, nakon čega ga uhvate i dovedu pred Zeusa, koji je shvatio Prometejevu namjeru i ono što slijedi: „Doista ne treba svjetla, da vidimo sumrak Olimpa!“

Matković portretira olimpske bogove kao najobičnije smrtnike, nimalo nadnaravne, nimalo izvanredne. Izražene su sve njihove slabosti, još naglašenije s obzirom na njihovo božanstvo. Tako se, primjerice, Afrodita strašno dosađuje i jedino o čemu mašta su muškarci i ljubav, a neizmjereno je nezadovoljna u svom braku s Hefestom. Hefest je vrlo nesiguran zbog svog izgleda, naglašeno ljubomoran, ali i pomalo slijep (svijesno ili nesvijesno) na ljubakanja svoje žene. Zatran je svojim poslom i svojom umjetnošću.

⁶⁴⁷ (ibidem: 57)

⁶⁴⁸ (ibidem: 49)

Artemida je, pak, opčinjena sportom i lovom, i gotovo je ništa drugo ne zanima, dok je Dionis slab na kapljicu, bila ona božanski nektar ili pak mutni bučkuriš koji prave ljudi na Zemlji, dok je Ares, bog rata, krvožedni grubijan kojemu je na umu samo zabava poput natjecanja, lova, ubijanja, Afrodite i slično.

Svatko ima svoje zadaće, pa čak i Atena, božica mudrosti, koja neprestano čita, piše radove, redovito objavljuje tekstove, osvrte i ostale vrste priloga u „Olimpskom vijesniku“ i vene za Prometejem. Ovako predstavljeni, gotovo pa prikazuju modernu disfunkcionalnu obitelj. U takvoj su obitelji roditelji rastavljeni, ali se, eto, radi na pomirbi, pa će pokušati ponovno, što se vidi u zabavi pomirenja koju priređuju Zeus i Hera. Obitelj je dobrostojeća i nema potrebe da djeca rade i stoga besposličare i imaju previše vremena. Otac se rijetko pojavljuje jer je zaposlen (vladanjem).

Ne može se reći da je Matković razorio mit o Prometeju. Radnja njegova komada prethodi *Okovanom Prometeju* jer prikazuje razloge i uzroke krađe vatre te sam sukob Zeusa i Prometeja, dok Eshilov *Prometej* prikazuje posljedice. I Eshilov i Matkovićev Zeus su po karakteristikama slični: obojicu vodi vlastohleplje i samovolja, no ova dva lika Prometeja se razlikuju po snazi. Matkovićev je Prometej, uvjetno rečeno, slabiji – nije sveznajuć, nema moć proročanstva već koristi moć intelekta i zaključivanja, silno ljubi ljudski rod i čak je, za razliku od Eshilova junaka, spreman pokoriti se Zeusu za njihov spas i prihvatiti svoju sudbinu mirno, staloženo i zrelo. On je, prema Dürrenmattovoj definiciji, „hrabar čovjek“ te ga stoga možemo nazvati junakom, dok je Zeus tragični antijunak jer ne želi prihvatiti sudbinu, a opet ne čini ništa da je promijeni.

3.2.2.2. Heraklo (1957.)

Matkovićev je Heraklo slika junaka koji je kao i mi, smrtnik. Vlado Obad nazvao je komad „najsintetičnijim iskazom suvremene stvarnosti“ u kojem je „antički motiv postao stvaralačka potreba.“⁶⁴⁹ Obad također navodi da je upravo Heraklo težišna drama Matkovićeve trilogije *I bogovi pate*, i da se u njegovoj trilogiji mogu iščitati, uz Krležu, prve idejne i filozofijske drame: „Matković je uz Krležu prvi u nas stvorio idejnu i filozofijsku dramu, a njegova

⁶⁴⁹ (Obad 1979: 116)

trilogija – posebno *Heraklo*, složimo se s Branimirom Donatom, „postoji ne samo kao eksperiment, nego se organski uklapa u opća traženja naše žive književnosti.“⁶⁵⁰

Glavni lik je, dakle, Heraklo, za kojeg Obad kaže da je „oronuo, bolestan starac i u njegovoj se duši budi čežnja za istinom, čuje se vapaj njegove ugušene ljudskosti da se očisti od naslaga mita, da ne živi više u sjeni svog dvojnika – kolosalnog kipa, stvorenog po dimenzijama mitskog junaka, koji mu ni u čemu nije sličan.“⁶⁵¹ Mit o Heraklu kaže da je Heraklo još u kolijevci bio junak jer je golim rukama zadavio dvije zmiје koje mu je iz mržnje i ljubomore poslala Hera. Kao pravi junak, osjetio je poziv⁶⁵² i kad je odrastao krenuo u svijet, gdje je nailazio na brojne nedaće i gdje je pomagao ljudima svojom snagom i svojim moćima. U svojoj zavisti i želji da ga uništi, kralj Euristej zadao mu je čak dvanaest teških zadataka koje je Heraklo morao ispuniti: Opet je golim rukama svladao strašne divlje životinje poput nemejskog lava, mnogoglave zmiје Hidre, mesoždernih ptica koje su svoje perje odapinjale kao strijele, troglavo čudovište Geriona te zmaja koji je čuvao hesperidske jabuke, uhvatio je Euristeju kerintsku košutu zlatnih rogova, hadskog psa Kerbera, erimantskog divljeg vepra, Diomedove konje koji su jeli ljudsko meso i divljeg bika koji je pustošio Kretu, pribavio je Euristeju pojas kraljice Amazonki i očistio Augijine staje u jednom danu tako što je proveo kroz njih rijeku. U potrazi za jabukama iz Hesperide čak je umjesto titana Atlasa na svojim plećima neko vrijeme držao nebeski svod, dok mu je titan pomagao tražiti jabuke, a junačke je pothvate imao i u Troji gdje je spasio kćer kralja Laomedonta. Nakon što mu tada nije dodijeljena obećana nagrada (Laomedontovi konji), opustošio je Troju u naletu bijesa. Takav prikaz dvojake prirode pomagača i razarača u Herakla nije rijedak jer je, osim što je bio junak, prema predaji, često bio sklon i napadima nezaustavljive mahnitosti.

Matkovićeva pak Herakla, nalazimo u njegovu dvoru u Tesaliji u očajnom stanju jer osjeća da ne može ispuniti očekivanja koja su mu nametnuta stvaranjem imidža junaka koji je utjelovljen u njegovom ogromnom, mišićavom i raskošnom kipu u punoj ratnoj spremi,

⁶⁵⁰ (ibidem: 121)

⁶⁵¹ (id)

⁶⁵² Joseph Campbell u svojoj knjizi *Junak s tisuću lica* u kojoj dokazuje univerzalnu ljudsku svijest i znanje mitova, tvrdi da svatko od nas, kao potencijalni junak, u životu osjeti poziv za svojevrsnom potragom, koja se, ako ne u stvarnom životu, manifestira kroz naše snove. I svaka takva portaga junaka ima svoje elemente, koji su često temelji književnih dijela – poput pomagača u potrazi, ometača, pragova koje je potrebno prijeći i zadataka koje je potrebno ispuniti da bi se došlo do cilja. Vidi: (Campbell 2009). A da je osnova svakog književnog djela mit potrage (*quest myth*) ustvrdio je još i Frye. (Frye 1979:243)

postavljenom na njegovu dvoru. Iako saznajemo da se Heraklo čudno ponaša već duže vrijeme, okidač za radnju je utapljanje mlade ropkinje koja se sama bacila u jezero da je on spasi, no on je znao da ne bi mogao isplivati i jadnica se utopila. Nesretan je jer je svjestan da ga svi, osim njega samog, percipiraju kao junaka, a on osjeća da je to laž. Osjeća da Dejanira voli Herakla kakav je prikazan u kipu, a ne kakav jest: umoran od života, bolestan i star:

HERAKLO *pojavljuje se, okupan, u kućnoj haljini, s ručnikom oko vrata. Kašlje, šmrca, šepeše i upućuje se prema kamenom ležaju koji će s mekim gunjevima, jastucima i krznom velikim marom uređivati, prije no što će na nj leći: Ni kupelj mi danas nije ništa pomogla. Ni mast, ni masaža! To je ta prokleta jugovina. I ne samo jugovina nego i starost! Osjećati svoj kostur znači da se već pretvaraš u njega!*⁶⁵³

Kao posljedica toga što se osjeća nemoćno, Heraklo strašno pati od krize identiteta koja se ispoljava u opreci između njega samog i njegovog prikaza u kamenom kipu koji prezire:

HERAKLO: Ti kažeš, tvoj Heraklo! A i ono djevojče je imalo svog Herakla u kojeg je vjerovala. A znaš li tko je bio njen Heraklo? Ne znaš? Što? *Divlje pokazuje rukom na kip: Ovaj ovdje! Ovaj kamen! Ovo čudovište! Ovo Zeusovo kopile! Ova tona laži i prevara! Ova mišićava, naduta hulja! Viče kipu: Hulja! Hulja!*

[...] Taj kip je laž ove kuće, laž moga života! Razumiješ, laž koja mi se gadi!⁶⁵⁴

Heraklovo pravo oružje i oprema su smješteni pored kipa: lavlja koža je „olinjala [...] i puna je moljaca, osobito griva“, kijača kojom vitla iznad glave je šuplja i lagana, time beskorisna – ovime se tijekom komada dočarava kontrast stvarnog Herakla u usporedbi s prijevarom utjelovljenom u kipu koji toliko mrzi.

Uspješna psihološka prilagodba promjenama kroz koje pojedinac prolazi u životu znak je zrelosti i stabilno formirane ličnosti i osobnosti u pojedinom trenutku. Strah, patnja, depresija, nemir i usamljenost kao osjećaji pojavljuju se tijekom prijelomnih razdoblja razvoja kroz koje pojedinac neminovno prolazi na životnom putu, kao što su to, primjerice, adolescencija ili pak ono što moderno doba i moderna psihologija nazivaju „krizom srednjih godina“. Pravi će junak biti sposoban iskoristiti promjene za bolje upoznavanje i razumijevanje sama sebe upravo kroz otvorenost prema promjenama i novim etapama u životu kojima će se uspješno prilagoditi. Čini se da Heraklo prolazi upravo jednu takvu krizu, po čemu je on u potpunosti

⁶⁵³ (Matković *Heraklo* 2001: 78)

⁶⁵⁴ (ibidem: 81)

čovjek, a nikako polubog. A ako se sjetimo Josepha Campbella⁶⁵⁵ i njegove rasprave o zajedničkoj ljudskoj prirodi junaka koji na svome, svjesnom ili nesvjesnom, putu iz „tkiva sigurnosti“ preko brojnih pragova koje čuvaju prepreke i ometači, kroz inicijaciju, preobrazbu postiže (ne)ostvarenje cilja i ostvaruje povratak na sigurno te tako postaje vladar dvaju svjetova, možemo uočiti da se upravo to događa i Heraklu. Matkovićev Heraklo osjeća poziv i kreće u pohod na svoju posljednju pustolovinu, opet pronaći sebe u očima Iole. Branka Brlenić Vujić tvrdi da Heraklo želi silom biti čovjek, a ironija je u tome što mu to nitko ne dopušta. Tako „zbog svoje komične ili tragične transpozicije Heraklo postaje pjesničko negiranje kulta ličnosti ili negiranje svakog kulta ličnosti i mita i svođenja na realno i čovječno.“⁶⁵⁶ Vlado Mađarević se također osvrće na Heraklovu spoznaju istine o samome sebi: „Heraklo spoznaje da je mit o njemu samo fikcija, da su njegova herojska snaga i historijska veličina tek plod mašte i slijepe zanesenosti ili političkih spekulacija okoline.“⁶⁵⁷

Uvođenjem likova triju slijepih pjesnika u komad, Matković na više razina parodira pjesničku umjetnost. S jedne strane parodira klasični grčki kor. Pjesnici su slijepi i kao takvi ne mogu vidjeti i znati što se oko njih događa, osim onoga što im ostali likovi govore. Statični su poput pravog grčkog kora i smješteni uz Heraklov kip. Dobivaju parcijalne informacije te su samo blijeda, parodirana sjena tragičnog grčkog kora jer ne mogu ni adekvatno komentirati radnju, ni dati publici uvid u događanja, ne mogu biti čak ni samo promatrači jer su slijepi.

Nadalje, kroz njih je prisutna kritika, omalovažavanje i nepotrebnost pjesništva, što primjerice vidimo kroz odnos Herakla i Dejanire prema pjesnicima: ni Heraklo ni Dejanira nemaju volje prepričavati pjesnicima događaje da bi ih oni mogli ovjekovječiti u umjetnosti. Pjesnici nemaju inspiracije i na početku odmah zapinju sa stihovima, pa raspravljaju i brane se pred Lihom:

III. SLIJEPI PJESNIK: ... i više od pedeset godina mi već pjevamo o Heraklovim junačkim djelima a da ni Herakla, ni djela, ni išta što je živo i mrtvo na tom svijetu nismo vidjeli. Ni za tren! [...]

LIHA: [...] Koliko mi je poznato: poezija bi brzo umrla da se hrani viđenim; fantazija je njen izvor! A kako, hvala budi Zeusu, nitko ne zna

⁶⁵⁵ Vidi bilješku 652.

⁶⁵⁶ (Brlenić Vujić 1986: 86)

⁶⁵⁷ (Mađarević 1958).

što je fantazija, poezija je besmrtna! I tako vas dvojica niste slijepi jer nemate vid, nego zato što vam nedostaje mašte!⁶⁵⁸

Liha im indikativno objašnjava da za pjesničku umjetnost nije potreban vid, već samo mašta. Oni pišu o životu oko sebe, o Heraklu i njegovim podvizima, a nikada ništa nisu vidjeli, već događaje doživljavaju preko drugih. Ovdje su opet parodirani jer zahtijevaju što više detalja, a zapravo im treba samo osnova od koje će sami pjesničkom slobodom satkati umjetničko djelo. Sjetimo se: ni Shakespeare nikad nije posjetio mjesta o kojima je pisao, a toliko ih je dobro dočarao.

Zanimljivo je, i pomalo ironično, što pjesnici raspravljaju o pjesništvu upravo sa starim vojnikom koji ih podučava važnosti i načelima pjesništva, a Poliks se čak otvoreno ruga ideji tragedije: „Ako to nije sadržaj za tragediju, gospodarice, onda zaista više ništa ne znam: tur, koji je protiv volje svoga vlasnika postao neatraktivan.“⁶⁵⁹ U ovoj je rečenici sadržana cjelokupna poetika suvremene tragikomedije: predmet radnje je banaliziran, čak groteskan, a tragični je junak neimenovani pojedinac iz mase zarobljen u ironiziranom krugu događanja koje ne može spriječiti ni izbjeći i tu je njegova tragična krivnja, a situacija za publiku je vrlo smiješna.

Nadalje, Heraklo se također izravno ruga, kako svom imidžu junaka, tako i pjesnicima izmislivši priču o žabi na brdu, a koju pjesnici trebaju uresiti kako priliči. Jedini je Poliks taj koji shvaća ironiju i sarkazam situacije: „No možda je žaba ponijela u ustima vodu [na brdo] i ti nisi stajao pred ponorom, nego pred ponornicom.“⁶⁶⁰

Pri kraju pak tragikomedije bivamo podučeni o kulturnoj, povijesnoj i umjetničkoj vrijednosti pisane riječi i pjesničkih slika kada pjesnici sami ustvrde: „Ako mi ne opjevamo, ništa se nije dogodilo!“⁶⁶¹

U ovom je trenutku ulogu kora preuzela Iola koja sada potpuno objektivno pripovijeda što se događa u radnji. Njeno preuzimanje uloge kora započelo je nagovještajem Herakla da je jedino u njenim očima vidio sebe onakvim kakav zapravo i jest.

⁶⁵⁸ (Matković *Heraklo* 2001: 68)

⁶⁵⁹ (ibidem: 72)

⁶⁶⁰ (ibidem: 75)

⁶⁶¹ (ibidem: 120)

Osim parodiranog motiva povratka ratnika nakon ratnog pohoda i pustolovna putovanja, parodiran je i jedan od ključnih elemenata tragedije, a to je prepoznavanje (*anagnorisis*). To se događa kada Iola dolazi u Heraklovu kuću i uoči njegov kip. Naime, svi ga prepoznaju, osim nje. Ona tako pri dolasku na dvor u Tesaliji posprdno prokomentira izgled njegova kipa koji, čini se, zapravo izgleda kao debeljuškast orangutan s brojnim manama. Kip zapravo izgleda groteskno, s „mesarskim ručetinama, prašumom umjesto kose i slonovskim stopalom“:

IOLA *pokazuje na kip*: Tko je taj smiješni debeljko? Neki vaš kućni bog?

LIHA *konsternirano*: Pa to je božanski Heraklo, kraljevno!

IOLA: Heraklo? Pa ti se šališ! Heraklo? Pa njega barem dobro poznajem. On nije nikad tako izgledao.

LIHA: Tako ga vidi čitava Helada.

IOLA: Čudno, ako je tome tako, onda čitava vaša Helada boluje na očima.

[...]

IOLA: [...] A ovo ovdje, na tom postolju, uopće nije čovjek nego neki tromi bik! [...] Pa pogledajte mu samo taj salasti trbuh i ovaj ogromni pupak. *Liha se zgraža nad tim svetogrdnim izrazima, dok Hilo uživa i sa smijehom prati Ioline riječi; ona se i sama smije kao dijete*: Pupak kao vulkan! Fuj! Pa pogledaj, mali moj, samo ove butine, pa tu nemoguće raščupanu glavu, pa onda ovu mačku, a ne lava, do njegovih nogu! Tako mi bogova, mali moj, ovaj kip nalikuje na orangutana što mi ga otac poklonio za rođendan.⁶⁶²

Hilo pak, Heraklov sin, neizmjereno uživa u ovom komičnom (čitaj: stvarnom) opisu očeva kipa. Hilo je portretiran kao neozbiljni mladac kojem su na pameti samo ljubavne afere s lijepim mladim ropkinjama, a najsretniji je kad mu otac i majka namijene Iolu za ženu. Ne želi učiti i žali se da živi u očevoj sjeni. Pokraj oca (ali i majke) se ne može ostvariti kao ličnost.

Dejanira je pak ta koja, zajedno s Lihom, pod svaku cijenu nastoji održati živom legendu o Heraklu junaku, kakva ga ona vidi i voli. Ona je, dakle, zaljubljena u njegov kip odnosno njegov mit: „jer nije sada riječ o Heraklu, starom i bolesnom mušičavom mužu, nego o njegovoj legendi, o njegovom mitu!“⁶⁶³ Njeno nijekanje stvarnosti ide toliko daleko da mu ona, kako sam sarkastično primjećuje, „u četiri oka prije spavanja čita lekciju iz knjige 'Vladanje heroja!' Vrlo korisna knjiga! Često citirana u ovoj kući.“⁶⁶⁴

⁶⁶² (ibidem: 109)

⁶⁶³ (ibidem: 78)

⁶⁶⁴ (ibidem: 79)

Kult ličnosti koji su gradili Liha i Dejanira još uvijek je čvrst u javnosti:

LIHA: Digao sam čitav grad na noge! Parola: „Heraklo ide da savlada Eurita!“ još uvijek moćno djeluje na našu omladinu. Oblačeći još sneni svoje bojne odore, pojurili su mladići pod moju zastavu željni ne samo pustolovina i slave nego i pomamni za plijenom, a najviše za ženama, jer je nadaleko poznata ljepota Ehalijka.⁶⁶⁵

Nešto kasnije opet kaže LIHA: „Uveo sam brzo potrebnu disciplinu! Od časa do časa navukao sam na se lavlju kožu i odmah je bio red uspostavljen: vjerovali su da je Heraklo među njima.“⁶⁶⁶

Iz ovih riječi može se iščitati suptilna kritika rat(ov)a i politike, te ponajviše masovne slijepice sljedbe kulta ličnosti, jer, ako se sjetimo godine nastanka *Herakla* (1957.) za tren ćemo uočiti da je stvarnih primjera takvih kultova ličnosti, njihovih diktatorskih režima, a time i slijepih sljedbenika koji su ih, kao i Heraklovi, najčešće slijedili iz pogrešnih razloga, bilo na pretek – od Hitlera, preko Staljina, Mussolinija, pa sve do Tita.

I Dejanira je, poput Lihe „na terenu“, za to vrijeme u domu čuvala legendu: „Gotovo danomice primala sam pjesnike: čitava Heraklijada sada je skoro kompletna. I trebalo je glasovima o novim Heraklovim junaštvima zadržavati Euristejeve tebanske pljačkaše, danomice ih plašiti mogućom Heraklovom osvetom.“⁶⁶⁷ Poput Penelope i njena tkanja, Dejanira je tkala mit o Heraklu, no za razliku od arhetipa Penelope, Dejanira se razočarala u svom povratniku, a ono što jest na kraju načinila, umjesto toplog dočeka svom ratniku, je bila luđačka košulja.

Osim krize identiteta muškarca, tragikomedija obrađuje i motiv povratnika i žene koja ga čeka, ali još više od toga cjelokupan odnos muškarca i žene kroz Dejanirin odnos s Heraklom. Heraklo je i dalje voli, unatoč njenim visokim očekivanjima i inzistiranju na lažima o junačkom karakteru: „Samo zbog tebe plešem i dalje po taktu kao dresirani majmun! Zbog ljubavi prema tebi! Zbog tvog mira!“⁶⁶⁸ S druge je strane Dejanira zapravo vrlo posesivna i ljubomorna na žene koje okružuju Herakla: na ropkinju koja se utopila, na Iolu, na Megaru.

⁶⁶⁵ (ibidem: 93)

⁶⁶⁶ (id)

⁶⁶⁷ (ibidem: 92)

⁶⁶⁸ (id)

Ona očito ne poznaje svog muža pa tako kao još jedan problem kojim se komad bavi iščitavamo problem odnosno manjak komunikacije kao tipičan sastavni element svakodnevnog života modernog čovjeka i čest problem u muško-ženskim odnosima. Umjesto komunikacije, Heraklo se povlači iz bračne ložnice i udaljava od Dejanire, a ona se zaokuplja očuvanjem mita o njegovu junaštvu.

No, čini se da ona to ne čini iz čisto sebičnih razloga. Doduše, ona se jest, kao mlada djevojka, pomalo buntovnica protiv tradicije, zaljubila u „zločestog dečka“ Herakla za kojeg je očekivala da će biti „grub. Divlji, makar lud, budi užas, budi Heraklo njenih snova!“⁶⁶⁹, no, ona zajedno s Lihom nastoji očuvati mit o Heraklovoj snazi na životu iz pragmatičnih razloga. Naime, opasnost od kralja Euristeja još uvijek vreba pred vratima, a da napadne Tesaliju sprječava ga samo živa legenda o Heraklovoj nepobjedivosti. Tako Dejanira, s jedne strane, za dobrobit svoga doma, domovine i svoje obitelji žrtvuje dobrobit pojedinca, svog muža, za kojeg tvrdi da ga voli. Opet se vraćamo Hegelovoj definiciji sukoba tragedije u kojem su obje suprotstavljene strane u pravu na svoj način. S druge strane, Heraklo ne želi više živjeti laž:

HERAKLO: A tko sam ja? Tko? *Nježno ju je odmaknuo i ustao sa ležaja.* Sada ja tebe pitam? Tko? Kažeš: čovjek tvojih snova! A tko je taj? Ovaj kostobolni starac, koji pred tobom stoji sada, nemoćan pred provalom tvoje mladosti? Čovjek u kome zvone sve panike pred noćnim nesanicama? Ili onaj cirkusant koji od vremena do vremena izvodi svoje točke za lakovjerne glupane? Ili možda okrutni ubojica koji je ubijao, ne iz hira, kako ti misliš, nego iz crnog očajja, koji je okrvavio ne samo svoje ruke, ne samo ovaj dom zločinačkim čedomorstvom nego i svoje sne. Tko sam ja, pitam te!⁶⁷⁰

On želi samo „ljudski živjeti“, slobodan od svih očekivanja i pritisaka unutar obitelji te pritisaka iz javnosti, ne želi biti „rasplodni bik, ni božanski bludnik, kao ova neman ovdje iz kamena!“⁶⁷¹ S druge je strane donekle razumljiva predanost Dejanire obrani i očuvanju mita i imidža junaka u kojeg se uzda cijela zemlja. Dejanira stoga uvjerava Herakla da on jedino i jest živ zbog legende: „Zar misliš da ima za tebe života izvan legende koja te je stvorila, koja ti je odredila put?“⁶⁷² Uvjerava ga da ga jedino kao junaka njegova domovina i poznaje:

⁶⁶⁹ (ibidem: 80)

⁶⁷⁰ (id)

⁶⁷¹ (ibidem: 83)

⁶⁷² (ibidem: 84)

„Heraklo, izabranik bogova, ponos i slava Helade! I to ne samo za mene nego za svakog živog Helena, za vječnost!“⁶⁷³, te da je njegova dužnost taj privid i očuvati. Upravo zbog tog sukoba privatnog i javnog, osobnog zadovoljstva i dobrobiti većine, krize i diskrepancije između vlastitog identiteta i slike koju o pojedincu stvaraju drugi, te vlastitih očekivanja i očekivanja zajednice, nastaje tragedija Matkovićeva Herakla i njegova doma.

U trenutku rasprave s Poliksom pred kraj prvog čina, Heraklo osjeti poziv i najavljuje odlazak u, kako sam kaže, „možda posljednju Heraklovu pustolovinu, no zacijelo najslavniju“. Indikativno je što u ovu pustolovinu vodi babilonskog roba Poliksa, Hilova učitelja, a ne Lihu, svog vjernog generala. To čini jer će ova potraga biti sve samo ne osvajačka. Razmjeri Matkovićeve ironije vide se u scenama kada se ispostavi da je pohod ipak bio osvajački i pljenilački.

HERAKLO: [...] Ja moram, napokon, uvjeriti sve, koji me ljube, da sam vrijedan njihove ljubavi! Sve! Potražit ćemo Iolu, djevojku koja me jedina voljela onakvog kakav jesam, bijedni smrtnik s hiljadu strahova u sebi. Od nje ćemo početi! Čuješ, ne budi kamen, Polikse! Smiluj se! Heraklo te moli! *Klekne*: Heraklo kleči pred tobom!⁶⁷⁴

Vidljivo je da Heraklov lik doživljava promjene. Ako se sjetimo Poliksovih riječi da je Heraklova omiljena razonoda bila njega premlatiti⁶⁷⁵ moguće je utvrditi da je to valjda jedina zajednička označnica s mitskim Heraklom – nekontrolirani ispadi bijesa, mahnitosti i grubosti. No, kod Matkovića ta Heraklova označnica nestaje sukladno Matkovićevoj poetici da se lik u komadu nužno mijenja, te tako njegov Heraklo pada ničice na koljena pred robom.

Hilov učitelj, rob Poliks u Matkovićevu *Heraklu* ima posebnu ulogu i ta je uloga vrlo slojevita: u određenim je trenucima Poliks prava dvorska luda – on je jedini koji smije reći istinu i prikazati stvari onakvima kakve jesu.⁶⁷⁶ Prema Fryeu, on je *eirón*, jer je Poliks jedini pravi Heraklov prijatelj i vjeran pratitelj. Prema Dürrenmattu Poliks je pak utjelovljenje lika „hrabrog čovjeka“ jer je snalažljiv i zna iskoristiti pruženu priliku. Najbolji primjer za to je kraj komada kada u kaosu završne scene Poliks uspijeva pobjeći pred sigurnom smrću

⁶⁷³ (ibidem: 83)

⁶⁷⁴ (ibidem: 88)

⁶⁷⁵ Istog takvog Herakla sklonog ekstremnom nasilju vidimo i kod Dürrenmatta.

⁶⁷⁶ Osim Iole, no ona dolazi izvana i pojavljuje se na samom kraju komada, da bi, kako smo zaključili u jednom od prethodnih odlomaka preuzela ulogu kora.

propisanom običajima Heraklova doma gdje svi smrtnici koji se vrte s Heraklovog pohoda te večeri trebaju umrijeti. I eto opet ironije epskih razmjera – oni koji su preživjeli bitku ili potragu i uspješno se vratili kući, sada bi trebali umrijeti kao dio drevnog običaja.

Njegova uloga dvorske lude je očita od početka, a najizraženija je u trenu Heraklova povratka i mimohoda:

*POLIKS ulazi. Također leđima. Imitira Herakla, groteskno potencirajući kretanje pobjedničkog generala koji se oprašta od vojske. Baca lijevo i desno poljupce, klanja se na sve strane, maše, no nitko mu izvana ne odgovara. Samo se jasno čuje mukanje goveda i krava, blejanje ovaca: očito, sada ratni plijen prolazi ulicom ispred Heraklovog doma.*⁶⁷⁷

Osim što je Heraklov vjerni pratitelj, objektivni promatrač i iskreni prijatelj svom gospodaru, Dürrenmattov hrabri čovjek i Fryev *eiron* s elementima *agroikosa*, on je i kritičar rata te zakleti pacifist. Sva kritika bezumlja rata progovara iz njegovog dijaloga s robovima nakon povratka:

*POLIKS nestrljivo: Kakvi titani, kakvi bogovi, baš ste glupi. [...] samo će onom vojskovođi, zaista, poći za rukom da razori čitav svijet, kao što smo mi razorili i opljačkali Eubeju, kao što su Asirci razorili Babilon, koji bude raspolagao još savršenijom vojskom: to jest, još većim volovima, kravama, ovnovima, svinjama, kozama, magarcima, konjima i mulama.*⁶⁷⁸

Poliks je, uz Iolu, jedini koji sagleda stvari realno, dok svi ostali žive u zabludi; on je brutalno iskren. Tako se primjerice sarkastično ruga motivu povratka: „Naravno, ona je žudjela, on je žudio: idila, i sve se to zove: povratak ratnika!“⁶⁷⁹, a u stvarnosti je njihova situacija daleko od iste. O Poliksovoj svjesnosti situacije u kojoj se nalazi cijela Tesalija govori i činjenica da je, unatoč tome što ga je Heraklo oslobodio iz ropstva, znao da smrt neće izbjeći te je iskoristio metež. Štoviše, i sam ga je pojačao riječima da je Heraklo u opasnosti, te je stoga uspio pobjeći.

Promjena koju Heraklov lik doživljava kroz komad iz grubog nasilnika portretiranog u grotesknom kipu u poniznog čovjeka koji kleči pred Euritom i moli za oprost, biva poništena ubojstvom Lihe. Liha je uz Poliksa još jedan čovjek koji je Herakla iskreno volio, no Heraklo

⁶⁷⁷ (ibidem: 97f)

⁶⁷⁸ (ibidem: 103)

⁶⁷⁹ (ibidem: 100)

pobjesni kada sazna na koji je način ostvario i završio svoj pohod: Liha ga je svuda pratio s vojskom, a kada bi ga pretekao, prijetio bi građanima u gradovima u koje je dolazio da Heraklu bez pogovora poklone svoja bogatstva i da mu se pokore.

Odluku pak o svom samoubojstvu Heraklo donese nakon što mu Iola priopći na koji je način osvojio Euritov grad – sami su se stanovnici pobunili protiv svog vladara zbog prevelikih poreza i Heraklovih obećanih stada stoke, te su rado pošli s njim i njegovom vojskom, čije su zastave pod Lihinim vodstvom vidjeli na okolnim brežuljcima. Time je razorena i posljednja Heraklova iluzija o uspješnoj rehabilitaciji vlastitog lika i vlastite osobnosti.

Tragikomedija završava tako da „svjestan da je laž jača od njega, skače Heraklo u plamen lomače koja je zapaljena Zeusu u čast, kao zahvalnica za Heraklove lažne pobjede“⁶⁸⁰ u Dejanirinoj luđačkoj košulji, unatoč njenom pokajanju. Matković ovime nije u potpunosti razorio mit o Heraklu, kao ni Dürrenmatt koji ga je ostavio otvorenog kraja. Matkovićev je završetak zapravo vrlo sličan tradicionalnom završetku mita o Heraklu jer uključuje poznate elemente. Prema predaji, Dejanira je Heraklu darovala košulju namazanu kentaurovom krvlju pomiješanom s Hidrinom koja mu je počela gristi meso, te se on dao zapaliti na lomači nakon čega su ga bogovi učinili besmrtnim. Te elemente ženine ljubomore, ali i nezadovoljstva, kao i suptilnu ironiju luđačke košulje umjesto magične mitske, nalazimo i ovdje, a pjesnici je transponiraju u klasičan mit.

3.2.2.3. Ahilova baština (1961.) – slike junaka koji su gori od nas

Kao što je u prethodna dva dijela trilogije negdje u pozadini suptilno utkana osuda rata, ovdje je on u žarištu i u potpunosti je izravno izražena njegova problematika. Radnja se, naime, odvija pred Trojom početkom desete godine legendarnog rata u mirmidonskom logoru. Radnja komada je ironizirana u visokom stupnju: svi koji obitavaju u taboru iščekuju treći dan poslije smrtnog ranjavanja Ahila, kada je on najavio svoj izlazak iz šatora i objavu o podjeli svoje baštine, odnosno stanja rata ili mira. Ironija je u činjenici što on već tri dana leži mrtav u svom šatoru. On se, dakle, ni ne pojavljuje u komadu.

⁶⁸⁰ (Obad 1979: 116)

Dramatis personae možemo grupirati u tri grupe. Prvu grupu čine opjevani grčki junaci koji su osvojili Troju - ahejski vladari i vojskovođe: braća Agamemnon i Menelaj, lukavi Odisej, Ajant, Nestor i Kalhant (prorok i vrač). Druga su grupa robovi i ropkinje (Lidija, Brisejida, Arnej i Tekmesa), dok su treća grupa bogalji i ranjenici koji „na zemlji, u koloristički fantastičnim prnjama, leže, sjede, čuče, gmižu, skakuću,”⁶⁸¹ a njihove su kretnje ograničene zadobivenim ozljedama (Hizit, Ponteks, Egin, Deipir i Antitih).

U karakterizaciji likova Matković je u najvećoj mjeri parodirao grčke junake: Nestor je star, a ponajviše se grozi situacije u kojoj bi morao misliti: „Eh, moj Kalhante, ne žalim ja njega zbog smrti, prestar sam ja da nekoga žalim zbog onoga što meni svaki dan prijeti. Nego, pomisli, on već dva dana misli, i šta je najstrašnije, on do sutra mora nešto izmisliti.”⁶⁸² Agamemnom se također grozi razmišljanja, ali nam priznaje da u ratu nema razuma odnosno promišljanja: „Da, ni najmanje zavidnu obvezu preuzeo je Ahil na sebe: da misli za sve nas! Zapravo je preuzeo moju dužnost, no budite uvjereni, rado mu je prepuštam! [...] Tko je imao vremena u ovom ratu da išta misli?”⁶⁸³ Česta su međusobna podbadanja i podruge: tako se na raspravu o mišljenju odaziva Menelaj i podrugljivo komentira Odiseja: „No, da, naravno, Odisej je uvijek, i u najžešćoj ratnoj vrevi, dospijevao da misli. I ne samo na Penelopu, što? Zato su mu Trojanci često i vidjeli leđa.”⁶⁸⁴

Nadalje, povod Trojanskom ratu, osim očite pljačke i osvajanja, bila je Menelajeva srdžba na Parisa koji mu je preoteo lijepu Helenu, no Matkovićev se Menelaj ne može više sjetiti ni kako ona izgleda: „U ovom zatišju, od kojeg me već i uši bole, sve pokušavam da sebi dočaram njen lik. Helena? Dva dana i dvije noći mislim na nju. Kako izgleda? Ima madež na lijevoj nozi, iznad koljena, ne, ne, na desnoj. I duboke smeđe oči.”⁶⁸⁵ Na to ga Kalhant ispravlja da ima tamnozelene oči. U ovoj karakterizaciji kroz dijaloge ostalih, shvaćamo da su ovi Matkovićevi junaci daleko od tradicionaknog prikaza snažnih i hrabrih mitoloških junaka. Agamemnon koji je poveo rat, izgubio je interes, Kalhantu se rugaju da žrtvovanjem i

⁶⁸¹ (Matković *Ahilova baština* 2001: 125)

⁶⁸² (ibidem: 126)

⁶⁸³ (id)

⁶⁸⁴ (id)

⁶⁸⁵ (ibidem: 127)

posljednjih životinja u logoru u svrhu prorokovanja samo želi „jeftino doći do večere“⁶⁸⁶; Menelaj je krvožedni ratnik koji ne trpi primirje, no ne zbog obrane časti svoje žene za koju je zaboravio kako izgleda, već zbog osvajačkog plijena, a Odisej je kukavica kojemu je najviše stalo do podjele Ahilova nasljeđa. On prvi progovara:

ODISEJ: [...] Dakle, dok Ahil misli za sve nas, mi bismo mogli u Agamemnonovom šatoru da nastavimo vijećati o tome, kako treba razdijeliti njegovu baštinu. Oružje, konje, robove i drugo. Zaista nema smisla da velikog samrtnika opterećujemo još i tim trivijalnim i tehničkim mislima.⁶⁸⁷

Kao i u *Heraklu*, i u *Ahilovoj baštini* su upravo robovi ti koji stvari vide realno, onakvima kakve jesu. To je stoga što oni svakodnevno žive na rubu između života i smrti, a granicu čini samovolja njihovih vlasnika, te su oni (robovi) primorani prihvatiti i prigrliti takav život i takvu stvarnost. Tako Lidija Kalhantu, koji sve prisutne u logoru proziva zbog traćenja veličine i ljepote povijesnog trenutka, odgovara gotovo naturalističkim rječnikom: „Dizenterija, tifus, znoj, gnojne rane, groznice, prljavo rublje, pa i strah, nikada nisu u skladu s historijom. Još manje moja robovska sudbina, Kalhante, koja me sili da se njima bavim. Historija, međutim, ima takta! Ona te sitnice obično prešućuje.“⁶⁸⁸

U dijalozima među ranjenicima, u svom njihovom jadu, iščitavamo sve patnje povratnika iz rata. Oni kao da su zapeli u nekakvom praznom prostoru; u limbu između rata i mira i ne nalaze svoje mjesto pod suncem. U ratu su beskorisni zbog pretrpljenih ozljeda i samo su teret onima koji bitke nastavljaju, a još veći teret predstavljaju društvu po povratku jer ne mogu normalno funkcionirati i prilagoditi se, te se osjećaju kao teret obitelji. Njihovi su životi tako uzaludno potraćeni, a Matkovićeви dijalozi dočaravaju svu apsurdnost njihove situacije. Međudobno se jedan drugom rugaju, poput djece, samo mnogo grublje i grotesknije. Tako Ponteks kaže Hizitu koji je u bitci izgubio noge: „Još danas ti zaudaraju noge koje nemaš. [...] A što si ti? Gdje su tvoje gaće? Na to ti meni odgovori: tvoje gaće? Sasjekao ih je Hektor zajedno s tvojim nogama. I sada nemaš ni nogu, ni gaća.“⁶⁸⁹

⁶⁸⁶ U logoru se jede čorba od morskih trava iz kazana i vlada glad i dizenterija, dok se posljednje životinje čuvaju da se prinesu bogovima kao žrtve.

⁶⁸⁷ (ibidem: 128)

⁶⁸⁸ (ibidem: 129)

⁶⁸⁹ (ibidem: 130)

Čak i maštanja o suncu, valovima, zelenilu i maslinicima koje su imali kod kuće prekidaju groteskne slike ratnih stradanja i nihilistička atmosfera. Antitih tako kaže:

Da, čujem! I vidim! Ljudi, ja vidim! Preko mora, koje se kupu u suncu, trče zapjenjeni valići. Kao čopor razigrane djece, dok im plava kosa vijori. I nose nam pozdrave iz Helade, pozdrave s naših otoka! Trčite! Brže, brže! Djeco! Trčite! I ne plašite se, ne spaljuju to ovdje mrtvace, ne čekaju vas ovdje bogalji, to je dim žrtve klanice u čast Zeusa, koji nam je napokon udijelio pobjedu. Mi se vraćamo, djeco, vraćamo se našim maslinicima.⁶⁹⁰

Na to mu Ponteks surovo odgovara: „Ni Arnej više ne zna pričati! Sve mu to kaži! Nema proljeća, nema maslinika! I svi lažu! I Lidija laže!“⁶⁹¹, a trenutak kasnije i Egin:

EGIN: [...] Jedina je nada da opet plane rat: mirno ležiš bez misli, bubnjić ti draška bojna vika, trube, bubnjevi, urlici. Milina! Znaš da netko drugi umire, ne treba da misliš na svoju smrt! A onda, navečer, donesu ti novajlije, koji se prvih dana samo čude, tko ih je tako udesio. Traže svoje ruke, noge, uši, noseve, oči. Da pukneš od smijeha. I tako život teče.⁶⁹²

U tako nihilističkom, ali i ironičnom tonu i završava njihova rasprava:

ANTITIH: Ipak je došlo proljeće. Osjećam na čelu topli poljubac vjetra. Ili to nekog debelog Trojanca spaljuju? Svejedno! Dobro mi je, i htio bih umrijeti.

PONTEKS: Napokon, jedna pametna ideja. Igrajmo se da smo mrtvi. Šutimo o nečem drugom.⁶⁹³

Indikativan je odnos ostalih likova prema robu Arneju. Naime, njega nitko ne shvaća previše ozbiljno, naravno, jer on je samo rob. No u toj svojoj naivnosti je i vizionar, neizlječiv optimist i sanjar o slobodi i miru, te idealist, predstavnik intelektualca, možda čak i sam utjelovljen autor. Piše mirovne ugovore i poslijeratne traktate: „Modaliteti općeg razoružanja“, „Obaveze zajednice prema žrtvama rata“ ili pak „Nacrt za garancije osnovnih sloboda ličnosti“. Uz Lidiju, Arnej konstantno povezuje tri grupe likova u međusobni suodnos; naime, ranjenici ne komuniciraju s knezovima i kraljevima, već samo s robovima. Stalnim kontrastom između Arnejeva optimizma, nadanja ranjenika i ništavila u kojem se svi oni realno nalaze, održava se za sve njih neizdrživo stanje iščekivanja objave rata ili mira koju

⁶⁹⁰ (ibidem: 131)

⁶⁹¹ (id)

⁶⁹² (id)

⁶⁹³ (id)

treba napraviti Ahilej. Ovaj kontrast i neizvjesnost kulminira pri kraju prvog čina kada Brisejida prizna: „Čovjek danas ništa ne zna. Ni to, je li sada rat ili mir!“ Arnej zajedno s bogaljima uzdahne „Rat...“, a na što Agamemnon zajedno s ostalim vođama razdragano stupi na scenu i objavi: „Mir! Mir! Hvala budi Zeusu; sada, poslije ovog dogovora potpuno mi je jasno: živimo u prvim časovima pravog mira.“⁶⁹⁴ Ironija trenutka se diže na višu razinu tijekom drugog čina, kada se svi počinju postepeno naoružavati kao najava prekida primirja i nastavka rata – od Odiseja, koji je prvi zataknuo bodež za pojas i koga u tome slijede i ostali knezovi i kraljevi, pa sve do vojske spremne krenuti u posljednju bitku za osvajanje Troje. A dogovor nakon kojeg je Agamemnon spoznao dolazak „mira“ je bio dogovor o podjeli Ahilova nasljeđa.

U ovom dijelu radnje je Matković potpuno razorio mit. Prema tradiciji, naime, Ahilova bojna oprema trebala je pripasti najvećem grčkom junaku, a odluku o tome tko je to trebala je dati bitka između Odiseja i Ajanta. No podmuklom podjelom Ahilova oružja i imovine bez prisutnosti Ajanta te dodjelom najvećeg blaga Odiseju, uklonjena je mogućnost pravednog sukoba dvaju junaka kao i mogućnost za nastanak pravog tragičnog sukoba. Ajantu je tako nasilno oduzeta prilika za junaštvom, što on ne može podnijeti i kao subverzivan se junak ubija zbog svoje nemoći. Time kulminira prvi čin. Pri tom vrhuncu otkrivamo i da se Odisej, iako cijenjen zbog svog lukavstva i snalažljivosti, kukavički htio izvući iz aktualnog rata. Potvrdu o većoj hrabrosti Ajanta nad Odisejem daje i sam Menelaj u završnici scene nad Ajantovim mrtvim tijelom kad priznaje: „Bio je ipak do Ahila najhrabrijji vojnik.“⁶⁹⁵

Komad je prepun elemenata komike: Hizit silno želi gaće mrtvog Ajanta. Egin izražava žalost, ali ne zbog Ajantove smrti, već se poradovao da će dobiti novajliju u redovima bogalja i ranjenika. Ajantovo će mrtvo tijelo biti „svetinja grčke ratne slave“, a radi se o samoubojici koji je bio bijesan jer je ostao bez plijena – ne čak ni onog ratnog, koji bi zadobio časnom i slavnom borbom, već mu je kukavički otet. U drugom se činu ranjenici čak i žale na smrad njegove lešine koja se raspada blizu njih. Brisejida je pretvorena u vojničku prostitutku kojoj je to jedini način da preživi. Ahil treba umrijeti jer je Nestor cijelu noć učio napamet njegov pogrebni govor: „Nisam ja taj govor učio badava čitavu noć. Jedan ratnik treba da održi svoju

⁶⁹⁴ (ibidem: 138)

⁶⁹⁵ (ibidem: 146)

riječ: a on je najavio svoju smrt. Dakle, molim!“⁶⁹⁶ Za ranjenike je jedina riječ „koja im produžuje život: rat“⁶⁹⁷, jer u ratu, naime, njihova patnja ima smisla. U ratu njihova patnja raspiruje bijes njihovih suboraca da se ubijanje nastavi, a kada Antitih umre, ostali ranjenici to smatraju izdajom.

U drugom se činu počinju rasplitati konci radnje. Nestor počinje razmišljati i govoriti, i u svom govoru raspiruje ideju o ubojstvu Ahila; jer, podijelili su njegov imetak i Ahil više nema razloga živjeti: „NESTOR: [...] Pa i baš zato, što je najveći sin, trebalo bi mu pomoći. On se sada muči, a suđeno mu je da umre: muči sebe, a muči i nas!“⁶⁹⁸ Stoga Odisej, Menelaj i Agamemnon, u tom trenutku već naoružani bodežima, čime krše ratno primirje, odlaze ubiti Ahila, jer kako kaže Odisej, sudbina svijeta je u njihovim rukama. Arnej na to odgovara vrlo ironično i indikativno aludirajući na sudbinu svijeta kao na svakodnevnu klaonicu: „Sudbina svijeta, a rukama stišću drškove bodeža.“⁶⁹⁹ Sada su se već očekivanja sudionika u ratu (vođa, vojnika, ranjenika i robova) s Ahila preusmjerila na Odiseja, Menelaja i Agamemnona; zvučnu kulisu sada čine udarci ratnih bubnjeva, a ranjenici, kao i rob Arnej, shvaćajući da se sprema krvav nastavak rata uzvikuju da samo žele živjeti.

I ovdje je, kao i u *Heraklu*, stvoren svojevrstan kult ličnosti junaka Ahila. U *Heraklu* ga sam junak nastoji srušiti jer shvaća kolika je to laž, dok ga njegovi podanici pokušavaju svim silama sačuvati. U *Ahilovoj baštini* pak sruši ga ropkinja Lidija koja uoči da je on već tri dana mrtav:

No iz rana mu ne teče krv. Ne! A znaš što to znači? Oni su, slijepi od straha, boli svojim bodežima lešinu. Ahil je umro već prije tri dana, možda odmah onoga časa, kada se povukao u svoj šator. Mi smo ovdje pred vratima jednog mrtvaca tri dana palili naše nade, mržnje i strahove. On se raspada, taj tvoj Ahil, a ubijen je danas po drugi puta da postane vječan.⁷⁰⁰

Tako su „veliki grčki junaci“ Agamemnon, Odisej, Menelaj, Nestor, Kalhant, pa i svojedobno Ajant, strepili pred njegovim riječima i drhtali od želje za njegovom imovinom, i ne mogavši

⁶⁹⁶ (ibidem: 153)

⁶⁹⁷ (ibidem: 152)

⁶⁹⁸ (ibidem: 155)

⁶⁹⁹ (ibidem: 161)

⁷⁰⁰ (ibidem: 167)

se izdići iznad pohlepe, ubili drugog „velikog grčkog junaka“ iz vlastitih redova, zatvorivši tako začaran krug nasilja koji više ne razlikuje dvije sukobljene strane, već se u vihoru rata ubija i na vlastitoj strani, a sve radi slave, legende i časti. A čast je, kako je Tekmesa poučila Agamemnona nakon Ajantove smrti „riječ u ratu, kojom se prekrivaju obično svi njegovi zločini.“⁷⁰¹

Nakon obavljenog „ubojstva“ već odavno mrtvog Ahila koje su dogovorili njegovi suborci, u suprotnosti s prvim činom gdje je objavio mir, Agamemnon izašavši iz Ahilova šatora objavljuje rat, kao jedini preostali oblik Ahilova nasljeđa: „Objavi, Kalhante, ratnicima ahejskim, kao Ahilovu baštinu, samo ovu rečenicu: Slava besmrtnom, velikom ratniku Ahilu, da živi do konačne pobjede Ahilov rat!“⁷⁰² Tako pojam rata i njegove posljedice ostaju jedini dio Ahilove baštine koji nisu prigrabili gramzivi „junaci“ – taj je dio velikodušno prepušten običnim vojnicima i to je jedino što oni od rata mogu dobiti – stradanje, ranjavanje, smrt. I njima je, kao i vođama, u ratu život zagaraniran i jedino su u ratu oni sposobni živjeti. A rat je proglašen do konačne pobjede i „budući da nitko ne zna, kada nastupa taj čas, rat je vječan.“⁷⁰³ Tako i mi danas, a i naša djeca sutra, postadosmo nasljednici rata kao jedine preostale Ahilove baštine.

Kao cjelina se Matkovićeva trilogija *I bogovi pate* može promatrati kao *theatrum mundi*, odnosno prikaz cijelog svijeta jučer, danas i sutra, i to kroz prikaz božanskog (život bogova u *Pormeteju*), prikaz polubožanskog ili onog čemu čovjek stremi (junaci i polubogovi u *Heraklu*), te prikaz onoga što ljudski život jest – neprekidno ratovanje i patnja (smrtnici i ranjenici pod nogama svjetskih krvnika u *Ahilovoj baštini*).

Prikazom svijeta kroz ova tri komada Matković je prikazao i povijest modusa prema Fryeu. On se, naime, spušta u modusu tj. u prikazu mitološkog antičkog svijeta od prve do treće drame. Trilogija započinje prikazom svijeta bogova na Olimpu – što je, prema Fryeu, karakteristično za visokomimetski modus, odnosno za tragediju. Potom nas vodi u modus polubogova kada kao glavnog junaka postavlja Herakla. Matkovićev je Heraklo tako zarobljen u niskomimetskom modusu odnosno u (tragi)komediji jer je junak vrlo sličan nama

⁷⁰¹ (ibidem: 159)

⁷⁰² (ibidem: 165)

⁷⁰³ (ibidem: 166)

po snazi – bori se s identitetom i slikom sebe koju su stvorili drugi, a ne može je potkrijepiti odnosno nije joj zapravo dorastao te stoga djeluje jadno i smiješno.

Cijela pak trilogija završava na Zemlji, među običnim smrtnicima, s Ahilom i njegovim saveznicima u Trojanskom ratu, koji su „gori“ i time slabiji od nas, i to je ono što bi Frye nazvao ironijskim modusom u kojem se mi danas i nalazimo. Ako analiziramo junake *Ahilove baštine*, vidjet ćemo da su oni gramzivi, borbe, rata i slave željni krvoloci koji ne prezaju ni pred čim, čime zapravo parodiraju junaštvo i čast koja je trebala biti Ahilova baština, a pretvorena je u krvožedan rat.

3.2.2.4. General i njegov lakrdijaš (1969.)

Takvu parodiju rata i vojskovođa kao što smo je vidjeli u *Ahilovoj baštini*, nalazimo i u *Generalu i njegovom lakrdijašu*, no s tom razlikom što ovdje Matković ne parodira univerzalnu ljudsku povijest kroz svjetski poznate mitove, već puno bližu povijesnu stvarnost i nacionalni mit. Upravo u toj činjenici Sanja Nikčević vidi razloge loše recepcije komada. U eseju *Junaci romanse u ironijskom modusu* Nikčević na početku raspravlja o problematici recepcije povijesne drame, koja se, kako se čini, publici baš i ne sviđa: „povijesne drame se čine mrtvački.“⁷⁰⁴ Nikčević razlog loše recepcije pripisuje publici i navodi problem *obične* publike koja ne voli prikaz života najvećih junaka naše nacionalne povijesti u maniri povijesne drame jer “nije uputno govoriti o osjetljivim temama, a hrvatska povijest svakako jest osjetljiva tema.”⁷⁰⁵ Kako i sam naslov eseja kaže, Matkovićev je *General* prema Nikčević svrstan u ironijski modus.⁷⁰⁶ i daje moguće objašnjenje neuspjeha Matkovićevog „General“ kako slijedi:

Pišući o velikim i tragičnim junacima hrvatske povijesti hrvatski pisci oduvijek su pisali *romanse*, a pišu ih i danas. Najčešće nam, u skladu s povijesnom sudbinom hrvatskog naroda, nude *tragički* aspekt, dakle isključivanje junaka iz društva, što je obično smrt ili neka druga vrsta tragičnog kraja. Ne samo da se pišu, *romanse* se postavljaju na scenu sve

⁷⁰⁴ (Nikčević 1993: 75)

⁷⁰⁵ (id)

⁷⁰⁶ (ibidem: 85)

do danas. Problem je u tome što mi danas živimo u *ironijskom modusu*, pa scena vrlo teško podnosi izvorni modus romanse.⁷⁰⁷

Nadalje, Nikčević objašnjava reakciju publike na Matkovićev komad:

pokušaj Marijana Matkovića, da sigetskog junaka poveže s *ironijskim modusom* u drami „General i njegov lakrdijaš“ doživljen je kao strašna blasfemija prilikom izvođenja. Za pravilo doličnosti sigetski junak u donjem rublju na sceni kao i promjena motivacije ulaska u bitku bili su pravo svetogrđe. Iako je Matković ostavio Šubića kao junaka *romanse* činjenica da je u njegovoj smrti bilo računice (inscenirati junačku smrt) bila je nedopustiva za pravilo doličnosti koje kaže da junaci umiru čisto i bez ikakve plaće doli vječna života na onome svijetu. Osjećaj povrijeđenosti bio je tako jak da je iz njega proizašla predstava Mire Međimorca *Opsidio Sigetiana* u kojoj je sigetski junak ponovo vraćen na svoje mjesto u *modus romanse*.⁷⁰⁸

Je li Matkovićev *General* koji odgovara repertoaru ironijskog modusa, upravo stoga bio neshvaćen jer je Matković bio vizionar, a publika njegova vremena nespremna za njegovo viđenje da je „vrijeme herojsko-patetične tragedije nepovratno prošlo“⁷⁰⁹? Čini se da jest. Razlog tome Nikčević drži u činjenici da „u Hrvatskoj *modus romanse* nije do kraja ispunjen [...] i zato se hrvatski umjetnici uporno vraćaju *romansi* u želji da pod pritiskom mitske svijesti popune prazninu iako i sami osjećaju da su davno već zavladaali drugi modusi.“⁷¹⁰ Publika je iz istog razloga odbila Matkovićevu viziju sigetske bitke odnosno stavljanje Alapića u žarište događaja. Za Nikčević, „[s]mrt je za junake *romanse* legitimni način sticanja vječne slave,“⁷¹¹ pa tako možemo zaključiti da *General* nije tragedija, ali ni romana, jer bi Alapić tek svojom smrću odnosno pogibijom s ostalima mogao zadobiti dostojno mjesto u romansi.

Frye objašnjava:

Tragedija u središnjem ili visokomimetskom modusu, pripovijest o padu vođe (on mora pasti jer je to jedini način na koji vođa može biti izdvojen iz svog društva) združuje elegično i ironijsko. U elegičnoj romansi junakova smrtnost je u prvom redu prirodna činjenica, znak njegove ljudskosti; u

⁷⁰⁷ (ibidem: 77)

⁷⁰⁸ (ibidem: 87)

⁷⁰⁹ (Obad 1993: 191)

⁷¹⁰ (Nikčević 1993: 89)

⁷¹¹ (ibidem: 77)

visokomimetskoj tragediji to je također i društvena i moralna činjenica. Tragički junak mora imati odgovarajuće junačke dimenzije, ali njegov pad je povezan i sa smislom njegove sveze s društvom i sa smislom nadmoćnosti prirodnoga zakona, a i jedno i drugo ima ironijske reference.⁷¹²

Nikčević tako Matkovićeva „Generala“ svrstava u ironijski modus i objašnjava

Fryeva ironija, naravno, nema značenje podsmjeha iz svakodnevnog života, već: 'Termin ironija, dakle, označuje način kojim se netko pričinja slabijim nego što jest, što u književnosti postaje najčešće načinom da se kaže što je moguće manje, a da to znači što je moguće više...[...] Kao modus ironija je rođena iz niskomimetskoga: ona uzima život točno onakvim kakvim ga vidi. Ali ironičar pripovijeda bez moraliziranja, nemajući drugi cilj doli svoju temu.'⁷¹³

Šubić vs. Alapić: Šubić je tako pravi junak romanse, hrabar i upravlja svojim (i tuđim) životom i njegova junačka smrt potvrđuje dostojnost njegova života,⁷¹⁴ no kao junak romanse nije adekvatan lik za ironijski modus u kojem se sada nalazimo. Stoga je potrebna njegova demitologizacija u običnog čovjeka, kakvim ga je Matković i prikazao. Obad je to primijetio i pojasnio: „Svjestan veličine trenutka on će svoju povijesnu ulogu domisliti, osmisliti i sjajno je odigrati. Neovisno o herojskom dekoru za Matkovića će Zrinjski i nadalje ostati čovjekom: umjesto patetičnog opernog vitlanja mačem reći će na kraju: *Uprkos svemu, nije lako umrijeti!*“⁷¹⁵ Tako ga je Matković uprizorio: ne više poput mitskog junaka koji je sam sa šačicom vjernih vojnika pao pred vratima Europe, već kao pojedinca koji se pomirio sa svojom smrću, ali pred njom osjeća nelagodu, pa možda i strah, što su temeljne ljudske emocije koje se povezuju uz odlazak s ovog svijeta.

No u *Generalu* je ipak Alapić glavni lik i on je slab jer ne upravlja ni svojim životom, a komoli tuđima. Njime i njegovim životom upravlja sluga – lakrdijaš u prvom činu, dok u drugom činu upravljanje nad njegovim životom preuzima politika i on nikako ne može zavladati avojom sudbinom. Stoga je on slab i nemoćan, subverzivan. Umjesto Mihe, Alapić je zapravo sigetska dvorska luda,⁷¹⁶ dok je Miho, samo prividni komedijant, taj koji je

⁷¹² (Frye 1979: 49)

⁷¹³ (Frye 1979: 53)

⁷¹⁴ (Nikčević 1992: 85)

⁷¹⁵ (Obad 1993: 195)

⁷¹⁶ (ibidem: 194)

zapravo prizeman. On vidi stvari onakvima kakve jesu i jedini govori istinu (poput Poliksa i Iole u *Heraklu*, poput Lidije u *Ahilovoj baštini*): „Tko može lakrdiji reći u lice, da je lakrdija, ako ne lakrdijaš?“ On je neutralan i slobodan od sprega bolesnih ambicija i častohleplja, no unatoč tome zna se snaći i preživjeti, prilagoditi se povijesnom trenutku i okolini, poput svoje Dubrovačke republike. On je Dürrenmattov „hrabri čovjek.“

Već na početku komada može se primijetiti postmodernistička citatnost: Matković vješto, sukladno raspravi u svojim *Dramaturškim esejima*, nastoji Marinu Držiću dati zaslužan *hommage* kroz svoje djelo, kad već isti nezasluženo izbiva sa suvremenih pozornica. Matković je, naime, utkao elemente iz Držićevog *Dunda Maroja* i *Hekube*. Povrh toga koristi i tehniku intermedijalnosti pozivajući se na stihove libreta iz opere *Nikola Šubić Zrinski* „U boj, u boj...“, iako od Zajčeve opere već u prologu najavljuje ironijski odmak koji će se od ovog junaka dogoditi u njegovom komadu. Osim citatnosti, Matković inkorporira i vlastitu poetiku umjetnosti kada kaže: „Svi žanrovi u umjetnosti jednake su vrijednosti, sve ovisi samo o tome kako su ostvareni.“⁷¹⁷

U tragikomediji su kroz likove prisutni i predstavljeni svi slojevi društva te je „jezikom odnosno dijalektima koje koriste njegovi likovi, Matković [...] objedinio i ujedinio razjedinjenu Hrvatsku.“⁷¹⁸ Veliki Tomaš i ostali turski zarobljenici predstavnici su seljaka i govore kajkavskim dijalektom tipičnim za središnju Hrvatsku. Alapić, Zrinjski, Stjepko Gregorijanec, Drašković, Hennyngica su velikaši i govore štokavskim narječjem, dok je Miho jedan poseban držićevski lik koji u prologu nastupa kao Negromant Dugi Nos te govori dubrovačkim dijalektom. On je Dürrenmattov „hrabri čovjek“ i u komadu djeluje kao sveznajući komentator i voditelj igre, njem. *Spielleiter*, eng. *stage manager*. Za Obada je on uskršli Poliks iz *Herakla*, a nosi i socijalnu obojenost Krležinog Kerempuha.⁷¹⁹ Miho, koji prema Dunji Fališevac, osim što je navodni glumac iz Držićeve Pomet-družine, predstavlja i samo utjelovljenje lika i ideologije Marina Držića.⁷²⁰ On nas uvodi u komad pravim pravcatim prologom i objašnjava da djelo „neće biti ni tragedija, ni komedija, a *opet i jedno i drugo, jer oboje se splelo i zaplelo* oko života glavnih protagonista. Bit će to, dakle,

⁷¹⁷ (Matković *General i njegov lakrdijaš* 2001: 338)

⁷¹⁸ (Obad 1993: 197)

⁷¹⁹ (ibidem: 198)

⁷²⁰ (Fališevac 2011: 283)

tragikomedija“ koju Obad dalje karakterizira ne samo kao književnu formu ili konvenciju, već kao „indikaciju jednog osobitog doživljavanja svijeta i čovjekova mjesta u njemu.“⁷²¹

Tematizirana su dva velika događaja iz nacionalne povijesti: bitka kod Sigeta i Seljačka buna 1573., no unatoč tome komad je „dekonstrukcija klasičnog, historicističkog modela povijesne drame.“⁷²²

U rušenju nacionalnog mita i nacionalne povijesti Matković ide toliko daleko da u jednom trenutku čak Hrvatsku poistovjećuje s prostitutkom Magdalenom, no ta usporedba završava pomirbenim domoljubnim tonom: „ona je kako naša zemlja, odavle do Dubrovnika, možeš je silovati, a ti Turci bludniče kroz sve luknje ženskog tijela, možeš je mrcvariti, ali ona se uvijek preporađa, i tu je, vazda kad je trebamo, kada bismo svisnuli da je nemamo.“⁷²³ Obad to objašnjava ovako: „Slika je to izuzetno gruba i već nesvjesno izaziva naše negodovanje, ali nas *magistra vitae* stalno podsjeća da ni pojedinci svojim vlastitim životima, niti narodi svojom poviješću ne mogu uvijek proći uzdignute glave.“⁷²⁴

No, čini se da Matkovićev komad nije samo prikaz dvaju velikih događaja iz nacionalne povijesti, odnosno „tragedija naše nacije u kojoj su paralelno živjeli i patili i Zrinjski, i Gubec, i Marin Držić,“⁷²⁵ već je to ujedno i „kompendij suvremenog europskog teatarskog promišljanja povijesti.“⁷²⁶ Sjetimo se da je tijekom ranijih stoljeća tragedija često bivala poistovjećivana s povijesnom dramom, no u 20. stoljeću Obad uočava cijelu paletu tragikomedija koje tematiziraju povijest te tako i Matkovića uspješno smješta rame uz rame s poznatim svjetskim piscima i u kontekst suvremene europske drame:

Jean Giraudoux, posebice u tragikomediji *Trojanskog rata neće biti* (1935) [...] je svoj humanistički apel protiv rata i vojništva artikulirao prije nadolazećeg svjetskog pokolja, a vodeći švicarski dramatičari, Frisch i Dürrenmatt, svojim se djelima javljaju neposredno nakon njega [...] Frisch s *Kineskim zidom* i Dürrenmatt s nehistorijskom

⁷²¹ (Obad 1993: 192)

⁷²² (Fališevac 2011: 282)

⁷²³ (Matković *General* 2001: 339)

⁷²⁴ (Obad 1993: 197)

⁷²⁵ (Matković 1970: 380)

⁷²⁶ (Obad 1993: 198)

povijesnim komedijama [u kojima] namjesto tragičarskog fatuma izbit će povijesna kob, kojoj se on suprotstavlja oružjem svoga humora, grotesknim denunciranjem, paradijom i tragikomičarskim relativizmom.⁷²⁷

Osim što se „u *Generalu i njegovom lakrdijašu* reflektira povijesno iskustvo, tragikomično tu podrazumijeva agresivnu skepsu, artistsko poigravanje uvaženim predanjima, grotesknu deformaciju, demistifikaciju povijesti, detroniziranje mitova...“⁷²⁸, ponovno iz Matkovićevih riječi progovara osuda bezumlja rata kao jedan od važnih elemenata u dekonstrukciji junaštva:

Svijet je manji nego što je igda bio: sav jedno stratište! Svuda krvlju uprljane zastave, pseća mržnja, kolci, mač i vješala. Ubijaju te jer si kalvin, pale te jer si heretik, ljudi koji su i sami za paljenje heretici, riječi su izgubile svoj smisao, ništarije postaju sveci, pamet ljudska zločinstvo – od Rusije do Španjolske, od Engleske do Turske – vjerolomnost je vrlina, ludost i podlost zakoni.“⁷²⁹

Složimo se stoga s Obadom da Matković „povijest svodi na *theatrum mundi*, na ludu igru, na igru glupih uloga, kako je to Matković još davne 1957. napisao u *Heraklu*.“⁷³⁰ Obad dalje uočava sličnost i argumentira usporedbu s Brechtovim Arturom Uijem koji je uz pomoć starog glumca prikazao kako je veliki diktator uvježbavao svoju ulogu, te nas podsjeća i na Dürrenmattove *Anabaptiste* u kojima glumac Bockelson igra ulogu života. Brojni su to primjeri insceniranja povijesti na pozornici. Tako je i Matković, za Obada, „najupečatljiviju scenu svoje drame,“ realizirao tako da Zrinjski aranžira pad Sigeta kao svečanu predstavu za hrvatsku i europsku povijest preobražavajući se u glumca koji u garderobi stoji ispred ogledala i obavlja posljednje pripreme prije izlaska na scenu. Obad to naziva „demaskiranjem povijesnih rola“ koje „vodi demistificiranju historijskih ličnosti.“ Kako smo vidjeli, zajedničko je i *Generalu* i trilogiji *I bogovi pate* to što u njima Matković promišlja „kult heroizma, disproporcije mitske i ljudske veličine, udio poezije u glorifikaciji i mistifikaciji.“⁷³¹

⁷²⁷ (ibidem: 192f)

⁷²⁸ (ibidem: 192)

⁷²⁹ (Matković *General* 2001: 356)

⁷³⁰ (Obad 1993: 194)

⁷³¹ (id)

Kao i u *Heraklu* i *Ahilejevoj baštini* gdje je također nastojao prikazati osudu rata i vojnike koje bismo mogli nazvati svakako, ali nikako hrabrima ili pak časnima, i ovdje Matković prikazuje junaka u situaciji koja od njega iziskuje junaštvo. No iz njega umjesto toga proizlazi sebičnost i grabežljivost za vječnom slavom (Zrinski) ili pak patetično samosažalijevanje i zavist na tuđoj slavi (Alapić). Stoga „Matković umjesto tragičarskog herojstva po svaku cijenu razvija antitezu o umijeću preživljavanja. Njegov lakrdijaš, koji samog sebe naziva *virtuozom od življenja*, nejunački, ali uvjerljivo bodri malobrojne preživjele iz sigetske bitke.“⁷³²

Obad djelo naziva tragikomedijom (po definiciji Dürrenmattove poetike) jer su „ratna bestijalnost i crni humor tu [...] nerazlučivo isprepleteni, disparatni se sadržaji uzajamno gradiraju u jedva podnošljivi simultanitet.“⁷³³ Djelo stoga prikazuje Zrinjskog kao čovjeka s više mana nego vrlina (izraženo častohleplje, bolesne ambicije, sebičnost i hedonizam), a ne kao mitskog junaka, a Alapića u ironijskom modusu jer ne može preuzeti uzde nad vlastitom sudbinom, već njome cijelo vrijeme upravlja netko drugi.

⁷³² (ibidem: 196)

⁷³³ (id)

3.3. Postmoderni oblici citatnosti tragičarskih i arhetipskih ženskih likova

Tko je god iole pokušao sastaviti diskurs tekstova nastalih tijekom 20. stoljeća koji kao predložak koriste mitske, arhetipske i kanonizirane ženske likove te ih dekonstruiraju, nadograđuju, parodiraju, jednom riječju, na bilo koji način reinterpreteraju, dobiva podugačak popis. No, analize komada obuhvaćene u ovom poglavlju će se temeljiti na teorijskim osnovama iz polovice 20. stoljeća i obuhvaćaju analizu tri ženska lika Marijana Matkovića u triptihu *Trojom uklete (Helena, Andromaha, Klitemnestra)* te drama Paule Vogel *Desdemona. Drama o rupčiću* i *Kreontove Antigone* Mire Gavrana. S druge strane, za ilustraciju postdramskog kazališta Lehmann koristeći analiza tragičkog predloška Medeje u djelima Heinera Müllera *Verkommenes Ufer. Medeamaterial. Landschaft mit Argonauten*, Dee Loher: *Manhattan Medea* te Ivane Sajko *Arhetip Medeja, monolog za ženu koja ponekad govori / Bilješke s odigrane predstave*. Svi su ovi likovi u prošlosti pripadali domeni tragedije, pa je zanimljivo promotriti što se s njima dogodilo u moderno doba – od polovice 20. stoljeća pa sve do danas. Analize će pokazati da one predstavljaju moderni bunt spram tradicije i pokazuju jedan novi relativiziran, kaotičan svijet potpuno drugačiji od onoga u kakvom su se ženski likovi nalazili u prethodnim razdobljima. Do polovice 19. stoljeća svijet je prikazivan kao uređen, patrijarhalni, pa čak i rigidan sustav u kojem su žene bile podređene brojnim pravilima. To je bio svijet u kojem je tragedija bila moguća, rekao bi Dürrenmatt. Svijet koji je prikazan u analiziranim komadima, sve je, samo ne uređen. Štoviše, on je nesređen i rastrojen, a što se u takvom svijetu dogodilo tragičnim ženskim likovima, pokazat će poglavlja koja slijede.

Osim toga, značaj ovog dijela rada leži u činjenici da se suvremeni (postmoderni) ženski likovi u književnosti i izvedbenim umjetnostima ne mogu percipirati strogo stereotipno i jednoobrazno kao mučenice, svetice, ljubavnice i bludnice, ratnice ili majke, inferiorne i podložne muškim likovima, već se pojavom postmoderne stvaraju vrlo kompleksne slike i bogati slojevi ženskog identiteta u svijetu suvremenog kaosa. Sjetimo se, Dubravka Oraić-Tolić je rekla da moderna pripada muškim likovima, dok je postmoderna ženska.⁷³⁴

⁷³⁴ (Oraić-Tolić 2005)

3.3.1. Ostaci dramskog teatra?

3.3.1.1. Marijan Matković: *Trojom uklete* (1972.)

Lada Čale Feldman je, u već spomenutom *In memoriam: Marijan Matković*, napisala da su *Trojom uklete*

prvi važniji poslijeratni hrvatski dramski pokušaj da se civilizacijski – društveni, politički i ponajprije ratni – ulozi smjeste ponajprije na osi muško-ženske asimetrije vrijednosti, unutar kojega se neobičnošću svoje revizije, pa čak i svojevrsnom anticipacijom kasnijih ženskih monodraamskih intervencija u dramsko, napose antičko i uopće kulturno nasljeđe, posebno izdvaja *Klitemnestra*.⁷³⁵

Matkovićev se komad *Trojom uklete* sastoji od tri scene naslovljene po ženskim junakinjama: Helena, Andromaha i Klitemnestra. Sažeto u jednoj rečenici, možemo reći da se triptih bavi položajem žene u suvremenom društvu prikazanim na primjeru antičkih junakinja koje su kod Matkovića izašle iz svojih arhetipskih okvira.

Helena

Helenu poznajemo kao oličenje ljepote, kćer Lede i Zeusa te ženu koja je bila povod Trojanskom ratu. Bila je udana za spartanskog kralja Menelaja, Agamemnonovog brata, a oteo ju je Paris, trojanski princ i tako Ahejcima dao povod da krenu na Troju.

U Homerovoj *Ilijadi* je Helena predstavljena kao krotka ljepotica koja je svjesna što je učinila pošavši za Parisom u Troju te je čak hvata tuga i nostalgija za domom koji je napustila:

„Hajde, snaho o draga, neobično vidjeti djelo,
Što ga konjokrote Trojci, mjedenhalje što ga Ahejci
Čine; prije su plačne donosili na polju bojnom
Jedni drugima bitke želeć pogubnog rata,
A sad sjede i šute, jer rat se umirio sada,
Na štit je naslonjen svak i koplje je dugačko zabo,
Pa će Aleksandro sada i Aresu mili Menelaj
S kopljima dugim izići na mejdan poradi tebe;
Koji od njih nadjača, on milom će zvati te ženom.”
Tako boginja reče i u srce pusti joj slatku
žudnju za predašnjim mužem i gradom, za materom, ocem.

⁷³⁵ (Čale Feldman 2010)

Bijelim Helena tada prijevjesom obviše sebe,
Pođe iz sobe suze od obraza umilne lijuć.⁷³⁶

Homer je portretira s mnogo patosa, kao bespomoćnu naivnu djevojku koja osjeća sjetu i nespokoj i kaje se zbog zla koje je donijela i Trojancima i Ahejcima.

Hektore, djevere meni zlotvornici, stravičnoj kuji
Ej da me onoga dana, kad mati me rodila moja,
Bude odn'jela huda oluja i vjetar hudi
U brdo kamo god il' u valove prešumnog mora!
Tu bi me zameo val, dok to se još zgodilo nije.
Ali kad bogovi zlo odrediše meni toliko,
Bar da sam onda kojem čestitijem čovjeku žena,
Koji bi osjećeo rug i zamjeru mnogu od ljudi!⁷³⁷

Kralj Prijam, Parisov i Hektorov otac je pak tretiraju poput jedne od vlastitih kćeri. Tako je primjerice vidimo kad je Prijam poziva da mu pripovijeda o junacima koji se spremaju napasti njegov grad:

Dodi, o draga amo o kćeri, i uza me sjedni.
Prvoga muža i rod i prijatelje da vidiš.
Ti mi kriva nijesi, već bogovi krivi su meni.
Koji su plaćni rat navalili ahejski na me.⁷³⁸

Prijam, dakle, ne krivi ni Helenu ni Parisa za nesreću svoga grada, već krivi bogove i sudbinu koja mu je zacrtana. Kako je prema grčkom svjetonazoru smrtnik bespomoćan protiv sudbine, tako je i Helena bila bespomoćna oduprijeti se ljubavi prema Parisu i u očima okoline je nedužna. Njenu posvemašnju nevinost dokazuje i razgovor s Hektorom, a saznajemo i da je cijeli Prijamov dvor gleda kao nevinu i čednu žrtvu:

Hektore, mojemu srcu od sviju draži djevera,
Muž je bogoliki moj Aleksandro, koji je mene
Doveo nekad u Troju – ej da budem umrla prvo!
Ta evo već je meni i dvadeset godina sada,
Kako otidoh odande i ostavih svoju domaju,
Ali od tebe zle i pogrdne besjede ne čuh,

⁷³⁶ (Homer 2003: 70)

⁷³⁷ (ibidem: 150)

⁷³⁸ (ibidem: 71)

Nego kad bi me tko u dvorima karao drugi,
Djever il' jetrva koja krasnohaljka, zaova koja
Ili svekrva – svekar ko otac blag mi je vazda –
Karat me dao nijesi, već vazda si branio mene
Svojom prijaznom ćudi i rječima prijaznim svojim.⁷³⁹

Njen je bijeg s Parisom dakle opravdan; od starog Menelaja ona odlazi u novi svijet s mladim Parisom i nitko je zato ne osuđuje, osim nje same. Ona je na dvoru prihvaćena iako je povod krvoproliću, uklopila se u život obitelji i prihvatila običaje. Ona sudjeluje u aktivnostima trojanskih žena kao što su molitva, žrtvovanje, odlazak na bedeme i bodrenje junaka.

Matkovićeva je pak Helena njena sušta suprotnost. Kod Matkovića je prikazana kao plitka ljubavnica, kao *femme fatale*. Ona cijelo vrijeme provodi u krevetu, a ako se sjetimo da rat traje već desetljećima, onda je to dokaz njene pretjerano izražene seksualnosti čime ona pomalo podsjeća na lik Lulu iz *Pandorine kutije*, Franka Wedekinda, koja je neprestano zavodila muškarce i bivala njihova propast.

Matkovićea Helena zavodi, takoreći, sve što hoda na dvije noge: i muškarce i žene, i kraljeve i slugu. Tako osim Parisa, zavodi i oca mu Prijama, a ljubavne igrice sa sluškinjama su joj svakodnevica, kao i orgije. To je, čini se, njen obrambeni mehanizam pred okolinom koja je osuđuje i pred životom koji je odabrala:

HELENA: [...] Od rođenja me smrt prati! I umorstva i strasti i ljubomore i otmice. A gdje smo sada: u grobnici, i sve oko nas zaudara na leševe! Od rođenja nošena sam bujicom krvi, davim se već, a ruke koje me, navodno spašavaju, do lakata su ponovno krvave. Toj poplavi suprotstavljam svoje tijelo, predavanje bez ostatka, no tko to cijeni? Mjereći me svojom sitnom mjerom, zablatiše me od glave do pete: i Heleni i Trojanci! Popljuvaše! I zar da takvam s ikim imam milosti? Da se zbog ičega još svladavam? Zašto?⁷⁴⁰

Helena je, dakle, nezasitna i cijelo vrijeme provodi u ložnici te, kako će to raditi i Vogeličina Desdemona, živi život kroz muškarce (i robinje) izmišljajući nove seksualne igrice te tako bježi od nenasitne dosade:

HELENA *surovo je odgurne*: Odstupi! Nije mi jutros do te igre! Mašta nam se ugnjilila! I tebi i meni! *Prezrivo gleda Dvorkinju koja se svija po*

⁷³⁹ (ibidem: 593)

⁷⁴⁰ (Matković *Trojom uklete* 2001: 176)

*podu. Pa i ti si se, mala, već istrošila! Pokazala nametljivo svoje trikove, nešto malo azijske fantazije, sve skupa, nije bilo mnogo! I ništa naročito! Ako želiš živjeti, morat ćeš se svojski potruditi da me zabaviš. Ne zaboravi nikada, helenske su kraljice veoma izbirljive!*⁷⁴¹

Osim od dosade, Helena bježi i od događaja ispred trojanskih zidina, a koji će se ubrzo preliti i u sam grad. Kroz nju progovara osuda rata i nasilja, licemjernosti lažnog junaštva i izdajstva:

Moje bojno polje jest samo ovaj ležaj! Ovdje nema mrtvih! No nema ni lažnih heroja i lažnih kukavica i izdajica! Sva Nestorova mudrost i sva Odisejeva lukavstva ovdje ne vrijede ništa. Pa ipak, i tu ima pobjeda i poraza: zapravo, istovremeno čovjek je i pobjednik i poražen, samo zato on se, barem na čas, istrgnut iz ralja sudbine može osjetiti sretnim!⁷⁴²

Njen je nezasitni libido njeno glavno obilježje i ona ga nastoji zadovoljiti u svakom mogućem pogledu. U seksualnom činu Helena traži ljubav, no u njenim odnosima ljubav izostaje i ostaje samo izopačena igra za koju ona misli da je čini sretnom. Zadnja scena prikazuje njeno potpuno i doslovno zatvaranje u četiri zida mračne ložnice, za koju smatra da je jedino mjesto gdje može osjetiti malo sreće nakon nesretne i zle sudbine koja joj je dodijeljena. Ironično, ta se sudbina opet poigrala s njom jer ju je lišila ljubavi. Od Menelaja ne dobiva ljubav, već robinje da utaže njenu strast; od Parisa također dobiva samo požudu koju opet mora utaživati s robinjom; u Prijamu pak, koji je kod Homera tretira kao vlastitu kćer, ovdje vidi figuru oca te njegovim zavođenjem utažuje svoj Elektrin kompleks.⁷⁴³ Primjenom psihoanalitičke teorije stoga možemo ustanoviti i da, Helena, osim za ljubavlju, traga i za vlastitim identitetom jer njena ličnost nije zrela i stabilna, nije se uspjela razviti i prevladati prepubertetske podsvjesne želje i infantilni kompleks koji zrela razvijena ličnost uspije prevladati do puberteta. Ti se poremećaji sada ispoljavaju u njenoj požudi za Prijamom koji predstavlja lik oca, jedini njoj dostupni očinski lik u ovom trenutku. Jedino što ona sigurno jest, je Parisov trofej i kao takva je instalirana u njegovom krevetu:

⁷⁴¹(ibidem: 174)

⁷⁴² (ibidem: 181)

⁷⁴³ Elektrin kompleks je pojam u terminologiji psihoanalize i pojavljuje se kod žena kao ono što je Edipov kompleks kod muškaraca, dakle, predstavlja pojavu kada kćeri podsvjesno osjećaju seksualnu privlačnost prema ocu. Termin je uveo Carl Gustav Jung 1913. godine, a Freud ga je odbacio kao pandan Edipovu kompleksu, jer je vjerovao da su muška i ženska seksualnost fundamentalno različite, te ga nazvao ženskim Edipovskim kompleksom.

HELENA: Ima li jedna helenska drolja pravo da se miješa u te vaše muške razgovore, trojanske razgovore? Napokon, ja nisam ni časna Hekuba, ni uzor-žena Andromaha, nisam proročica Kasandra, ni djevica Poliksena.

PRIJAM: Ali si ipak jedina stvarna pobjeda ovoga nazovi-ratnika, koji trajno izbjegava svaki ozbilljniji okršaj u ratu.⁷⁴⁴

Helenina naglašena ženstvenost i seksualnost, prema Freudu, proizlazi iz njenog položaja na sceni – ona, naime, cijelo vrijeme leži u krevetu – pasivna je, a sjetimo se da Freud narcizam, mazohizam i pasivnost pripisuje ženskoj psihi. Pasivnim Freud opisuje ženski polaritet u predgenitalnoj fazi razvoja čovjeka.⁷⁴⁵

Da zaključimo karakterizaciju Helene; u istraživanju seksualnih igrica s raznim partnerima ona zapravo traži istinsku ljubav koju nikada ne pronalazi, već ostaje zarobljena u mračnoj ložnici, kao živa zakopana Antigona, simbolički kažnjena, ne zbog preuzimanja odgovornosti nakon časnog postupka poput Antigone, već zbog bijega od stvarnosti koju je djelomično prouzročila:

HELENA: Ustani! Zatvori sva vrata! Zatvori sve prozore! Sve! Da bude tama! Da se ništa ne vidi i ne čuje! Najmanje ta glupa muška rika, to lajanje, zavijanje. To njihovo roktanje! Mrzim ih! kako ih mrzim! Zaista nisu vrijedni da žive! Nisu! Glupani! Neka ih sve Had proguta! *Mrak je gotovo potpun.* I dođi amo! Da, ovamo! Skini se! Brzo! I dođi bliže! Bliže! Zima mi je, tu, da, tu. Srce mi je kocka leda. Hoću ljubavi! Prave! Ljudske! Tople! Hoću da volim! I da budem voljena!⁷⁴⁶

Vidjeli smo da Matković ponovno razara antički mit ljepotice Helene koja je kod njega nerazvijena ličnost u potrazi za vlastitim identitetom, zbog čega i čini kobnu grešku tražeći ljubav na pogrešan način, na krivom mjestu i s krivim ljudima.

Ostaje pobliže analizirati dominantnu temu osude rata i nasilja, koja se, kako smo vidjeli, djelomično ispoljava i kroz Helenin lik, no više od toga u liku Parisa i Prijama.

Paris je, naime, ljubavnik, a nikako ratnik, što i odgovara mitskoj zbilji, no ovdje je vrlo naglašeno njegovo potpuno nesnalaženje u ratnoj situaciji. On se, kao i Helena, nikako ne da istjerati iz kreveta, a kad i izađe, ratna mu oprema koju oblači nikako ne odgovara: „Pogledaj

⁷⁴⁴ (ibidem: 178)

⁷⁴⁵ (Freud *Uvod* 2000: 346)

⁷⁴⁶ (Matković *Trojom uklete* 2001: 182)

me, Heleno! Zar ne izgledam kao strašilo za ptice? Ili kao Ares na olimpijskoj pijanci?“⁷⁴⁷ Njemu više priliči, kako je rekla i sama Helena, lik pastira: „Na tvojoj koži noćas osjećah tvoj strah. Bio si više preplašeni pastir nego ratnik.“⁷⁴⁸

Oklijevanje da krene u boj je ispoljeno i u razgovoru oca i sina gdje Prijam prezrivo, vjerojatno i zbog zavisti i ljubomore što je Helena njegova, predbacuje Parisu njegovo lažno junaštvo i očit kukavičluk: “PRIJAM *prezrivo*: I ti si – moj sin?“ na što mu Paris odgovara: „Imaš dovoljno sinova heroja za sve povijesne čitanke budućnosti, legendarnog ljubavnika ipak samo jednog: mogao bi me više cijeniti!“⁷⁴⁹ Paris je, dakle, samo uspješan ljubavnik, te se, kao i Heraklo, bori sa slikom ratnika koju mu je mitologija zacrtala:

Sam sam sebi smiješan u tom kostimu. Doista bih volio upoznati toga magarca što je izmislio sve mitove i legende kojima moramo sada protiv naše volje robovati. I pitao bih ga: zašto je samo meni dodijelio dvospolnu ulogu? Očito, nepravедno! Ratnici neka budu ratnici, ljubavnici samo ljubavnici.⁷⁵⁰

On, koji bi trebao braniti svoju domovinu i boriti se za Heleninu ruku, umjesto s ushitom, strašću i hrabrošću junaka, to čini nevoljko i s rezignacijom. I Prijamov je lik patrijarhalnog vođe i starog kralja koji treba bdjeti nad sigurnošću svog kraljevstva i njegovih stanovnika ironiziran odnosno relativiziran. Naime, u noći pred odlučujuću bitku, podanici ga vide kako stoji na bedemu i zabrinuto gleda u bojno polje. No, umjesto da moli bogove za pobjedu nad neprijateljem i za sigurnost svoje obitelji i sunarodnjaka te što manje žrtava na bojišnici, on zapravo, poput pohotnog, impotentnog starca nemoćnog kraj vlastite žene, kao voajer zuri u Heleninu i Parisovu postelju dok vode ljubav:

HELENA. Zamišljajući te, kralju, kraj prozora kako treperiš kao baklja pored mog ležaja, dobro sam se zabavljala: što misli čitava Troja, što misli tvoja žena Hekuba, videći te kako bdiješ? Dakako, samo ono što veliki povijesni čas zahtijeva; u strahopoštovanju dive se svom kralju koji, mučen brigom za njihove sudbine, za sudbinu svijeta, ne može ni da spava. Sve propada, a Prijam...⁷⁵¹

⁷⁴⁷ (ibidem: 176)

⁷⁴⁸ (ibidem: 171)

⁷⁴⁹ (ibidem: 177)

⁷⁵⁰ (ibidem: 178)

⁷⁵¹ (ibidem: 180)

Tako je detroniziran i kralj Prijam pred Heleninom ljepotom te Troji preostaje samo Hektor, jedini junak koji još može očuvati i osvjetlati obraz junaka. Hoće li se to zbilja i dogoditi, pokazat će druga epizoda pod nazivom *Andromaha*.

Andromaha

U *Ilijadi* je valjda najdirljivija scena često citirano šesto poglavlje u kojem se rastaju Hektor i Andromaha te Hektor odlazi na bojište. Andromaha je okarakterizirana kao vjerna Hektorova žena i majka njegovu sinu. Ona je ideal supruge i majke te domoljubna Trojanka. Osim za svoje sunarodnjake, u velikoj je bojazni za muža:

Već je na veliku pošla kulu ilijsku čuvši,
Da su u nevolji Trojci, prevladali da su Ahejci.
Ona je k bedemu hitno otišla na mahnitu nalik,
s njome je dojkinja pošla u rukama noseći d'jete.⁷⁵²

Kada su se napokon sastali prije Hektorova odlaska na bojište, Andromaha preklinje Hektora da ne odlazi u boj, ali i nagoviješta svršetak njegove bitke.

Hektor se sinu svome nasmije glednuv ga šutke,
A Andromaha suze prol'jevajuć pristupi k mužu.
Stisne mu ruku i ovu izustivši besjedu reče:
"Zloćane, sa svog ćeš srca postradat, a nije ti žao,
Ludoga čeda ni mene sirote, udovica brzo
Ja ću se nazvat tvoja, jer tebe će ubiti Ahejci."⁷⁵³

Ovi Homerovi stihovi prikazuju ogromnu ljubav između dvoje supružnika, možda čak i jaču od one između Parisa i Helene. Iz stihova koji slijede saznajemo da je Andromaha doživjela obiteljsku tragediju i da su joj sin i Hektor jedina preostala obitelj. Izgubila je i oca i majku i sedmero braće i to je možda bio impuls Matkoviću za stvaranje Andromahe koja se bori protiv besmisla rata i vlastite tragične sudbine u kojoj mora šutke podnositi kako joj svi bližnji umiru, a ona to mora kao kamen čvrsta gledati i još ih bodriti da idu u bitku:

[...] a meni bolje bi bilo
Onda pod zemlju zaći, bez tebe kad budem, jer svoje
Ti kad nađeš skončanje, tad utjehe imati neću
Druge, već tugu, kad oca ni gospođe matere nemam;

⁷⁵² (Homer 2003: 151)

⁷⁵³ (ibidem: 152)

[...]
Sedam sam imala brata u dvorima, i svi su oni
Istoga dana u dvor Aidov skupa otišli,
Jer ih je sve poubijo brzonogi Ahilej⁷⁵⁴

Unatoč domoljublju i dužnosti koja joj nalaže da ohrabri svog muža junaka i da ga pripremi za borbu, ona ga moli da ostane zbog nje i zbog njihovog malenog sina:

Tako si, Hektore, ti mi i otac i gospođa majka,
Ti si mi brat i mlađahni muž; al' smiluj se sada
I daj ostani ovdje na kuli, udovicom žene
Svoje ne ostavi sad ni siročetom djeteta svoga. ⁷⁵⁵

U sljedećim je pak stihovima sadržana sva Hektorova hrabrost, dostojanstvo, osjećaj dužnosti i ljubav prema domovini, a posebno prema ženi i sinu, jer Hektor zna da Troji prijeti propast i zna da njega čeka smrt na bojnopolju, no on se bori da Troja padne časno:

Sve je doista to na umu, ženo, i meni,
Nego se Trojaca ja i dugohaljki Trojanki bojim,
Ako li budem od borbe ko strašljivac bježao kakav;
Ni srce to mi ne da, jer navikoh vazda valjanim
Biti i vazda se hrabro među prvim Trojcima borit
Stječuć veliku slavu i ocu i samome sebi.

[...]
Ali ne marim ja i ne žalim trojce toliko
Niti Hekubu samu ni Prijama, trojanskog kralja,
Ni braću svoju, što svi su valjani i što ih je mnogo,
Ali će u prah pasti od neprijateljskih junaka, -
Koliko žalim tebe [...]

Reče svijetli Hektor te pruži za sinom ruke,
Ali se uvine sin krasnopojasnoj dojkinji na grud
I krikne, preplašiv se, kad ugleda miloga oca,
[...]

Nemoj se, neboga ženo, žalostit odveć u duši,
Jerbo me preko sudbine k Aidu poslati neće
Nitko, a smrti, mislim, da čovjek, kada se rodi,
Uteko dosad nije ni jedan, ni rđa ni junak. ⁷⁵⁶

⁷⁵⁴ (ibidem: 152f)

⁷⁵⁵ (ibidem: 153)

⁷⁵⁶ (id)

Za razliku od razvratne i uzavrele Matkovićeve Helene, ali i od ovakve tople i brižne Homerove Andromahe, Matkovićeva je pak Andromaha posve hladna, službena i distancirana, a ljubavnih je scena između nje i Hektora nestalo u potpunosti. Epizoda *Andromaha*, kao i *Helena*, također započinje u krevetu, u zoru pred odlučujuću bitku, a „HEKTOR i ANDROMAHA leže tako da im se samo glave dodiruju, nepomična tijela prostrla su se po širokom ležaju u različitim pravcima“⁷⁵⁷ Daleko je to od slike dvoje ljubavnika, koji svoju vjerojatno posljednju zajedničku noć obično provode u čvrstom zagrljaju gledajući se u oči ili pak muškarac zakriljuje svoju ljubljenu u zaštitnički zagrljaj. Ova pak scena nije tome ni blizu; nema ni trunke emocija, već idealni supružnici provde svoje sate brojeći trenutke između tri glasanja pijetla ili pak zureći u strop praveći se da spavaju jer ne žele razgovarati, a još manje činiti nešto prisnije, s onim drugim. I tako je očito već godinama, jer su se negdje na tom svom zajedničkom putu promijenili i prihvatili drugačije uloge, a oboje žale za onom osobom u koju su se zaljubili. Andromaha se tako iz „divlje mačke“ pretvorila u, uz Hekubu, „najuzorniju majku i ženu“, a Hektor iz „nestašnog dječaka“ u „po disciplini: uzor svim ratnicima.“ Te su im uloge dodijelile slike i percepcija drugih, imidž povijesti koji trebaju ispoštovati. Hektor to uspješno čini:

Odviše smo dugo već pod svjetlom povijesti, u centru legende, istrošismo se već, draga Andromaho, u tim našim svečanim ulogama, postadosmo izlizani klišeji, vrijeme je da se uklonim! Dakako, s time smo morali računati: legenda nam ni to ne dopušta bez određenih preduvjeta, koje ispuniti zaista graniči s idiotizmom i dosadom! No, nemamo drugi izbor! Jesmo li ga uostalom, Andromaho, ikada imali?⁷⁵⁸

Iz Dürrenmattove bi perspektive Matkovićev Hektor mogao biti promatran kao „hrabri čovjek“ koji svoju sudbinu i svoj kraj prihvaća zrelo i mirno. S druge pak strane, nije ništa drugo nego gubitnik i lažni junak koji se ne bori protiv nametnutih zakona sudbine, te je tako sve, samo ne tradicionalni tragični junak.

Andromaha pak ne može mirno prihvatiti promjene kroz koje su i ona i Hektor prošli: „Zato sam se i pretvorila od divlje mačke, kakvu si me upoznao, u maženu matronu, Hekubinu kopiju! A ti, Hektore, čija si ti kopija? Kao pustolovan dječak, mogao si postati pjesnik, a ti si izabrao rat. I sada si strateg i muž uzorite žene.“⁷⁵⁹ Osim preispitivanja vlastitog identiteta i

⁷⁵⁷(Matković *Trojom uklete* 2001: 183)

⁷⁵⁸ (ibidem: 188)

⁷⁵⁹ (ibidem: 186)

položaja u obitelji, ratu i društvu, ova epizoda sadrži i problem muško-ženskih odnosa u braku odnosno probleme braka, koji su i više nego sjevremeni i svaki se od supružnika može naći u situaciji da promišlja o istim pitanjima koja more Andromahu:

Razmišljam o tome, Hektore, kako je život neprimjetno prošao. Protekao! I pitam se, gdje je? Što je ostalo? Bilo bi to razmišljanje, dakako, banalno, da se ne radi o tvom i mom životu! O našim životima! Prošli, kao ova moja kosa kroz češalj, ostalo je nekoliko kitnjastih fraza o kreposti i junaštvu. O mužu, kopljonoši, Hektorom su ga zvali. O ženi uzoritoj, majci prepožrtvovnoj, Andromaha joj ime bijaše. I što drugo? Odviše malo za dva života, dvije otvorene mogućnosti.⁷⁶⁰

Vidimo, stoga, da je Hektor uspio prihvatiti karte koje mu je dodijelila sudbina, te slijedi pravac života koji mu je određen unatoč njegovu uviđanju apsurdnosti rata i krvoprolića kojega je dio i koje ga čeka pred zidinama grada: „Ako si pritjeran pred usku stazu a povratka nema, a lijevo i desno je ponor, a iza tebe kao krvožedni psi, s rastvorenim raljama, čitava tvoja prošlost, nade i snovi tvojim suvremenika, što onda možeš drugo no stupiti na nju, iako znaš kamo ona vodi?“⁷⁶¹

Za razliku od Hektora, Andromaha ne želi mirno prihvatiti ono u što se njen život pretvorio, kao ni predstojeće događaje te odbija biti igračka sudbine, što njen lik s jedne strane čini tragičnim jer se poput Herakla bori protiv imidža koji joj je nametnut: „U prvom redu, žena sam i majka, ne igračka sudbine, pa i ne samo žena kraljeva sina. Borit ću se! Da, neću dopustiti da mi netko drugi kroji sudbinu, meni, njemu, našoj djeci...“⁷⁶² S druge pak strane, njena borba protiv vjetrenjača, mitova i legendi o vlastitom liku je hrabar, emancipiran i snažan istup progovaranja o istinskom položaju žene u ratu, prijeko potreban i logičan za razvoj epizode koja u njenom histeričnom ispadu i svađi s Hektorom doseže svoj vrhunac. Bračni se drugovi ne štede i sipaju jedno drugom dugo prešućivane osjećaje bračnog nezadovoljstva, da bi ih Hekuba poučila o smislu života: „A ipak je upravo to život: ta vječna prevrtljiva igra u kojoj nikada ne znaš imaš li u rukama dragulje ili tek šarena stakalca?“⁷⁶³ Kroz ovu razmjenu replika do izražaja dolazi prava junakinja života i svega što on uključuje

⁷⁶⁰ (ibidem: 186)

⁷⁶¹ (ibidem: 188)

⁷⁶² (ibidem: 189)

⁷⁶³ (ibidem: 194)

poput rata, nedaća, ali i braka, ljubavi, mržnje – Hekuba. Ona je istinska dürrenmattska „hrabra žena“ koja objašnjava Andromahi što uistinu znači biti jaka.

Klitemnestra

Prema predaji Klitemnestra je Agamemnonova žena koja ga, za vrijeme njegova izbivanja iz kuće Atrejevića i ratovanja u Troji, prevari s Egistom s kojim i dogovori Agamemnonovo ubojstvo po povratku iz rata. Ta je tematika obrađena u sklopu poznate i u cijelosti sačuvane Eshilove trilogije *Orestija* koja se sastoji od dijelova *Agamemnon*, *Hoefore* (*Žrtvonoše*, *Žrtva na grobu*) i *Eumenide* (*Milostive*). Prvi dio započinje scenom u kojoj stražar stoji na krovu kuće Atrejevića u iščekivanju znaka da je Trojanski rat dobiven. Ubrzo se kao pobjednik i ratni junak vraća veliki kralj i vojskovođa Agamemnon, dovodeći sa sobom kući i mladu robinju i proročicu Kasandru. Iako Klitemnestru proždire ljubomora, ona hini sreću da bi svog muža uljuljkala u lažni osjećaj sigurnosti i toplog doma punog ljubavi, kojeg je, čini se, za njega gajila i održavala u njegovoj odsutnosti. No, čim ratnik-povratnik stupi nogom na tlo doma i uđe u kuću, u razgovoru kora s Kasandrom počinju se otkrivati predstojeći događaji. Kasandra predvidi i najavi Agamemnonovu smrt, kao i svoju vlastitu. Samo nekoliko trenutaka kasnije, ostvaruje se Kasandrino proročanstvo – Klitemnestra je ubila muža, a ubija i Kasandru. Drugi dio trilogije *Hoefore*, odnosi se na mit o Orestu i Elektri koji se susreću nakon dugog vremena na očevu grobu i odlučuju da će osvetiti očevu smrt. Skovavši plan u kojem će Orest igrati ulogu stranca i glasnika koji im donosi vijesti o Orestovoj smrti, on sam biva uveden u kuću gdje ubija Egistu, a uskoro i vlastitu majku, dok treći dio trilogije (*Eumenide* ili *Milostive*) prikazuje Orestovu osobnu borbu savjesti i suđenje nakon matricida.

Uspješnu revitalizaciju mita na modernoj pozornici ostvaruje Eugene O'Neill kada 1931. završava i postavlja tragediju *Mourning Becomes Electra* u Guild Theatre u New Yorku. Ova O'Neillova trilogija, koja se sastoji od dijelova *Povratak* (*Homecoming*), *Progonjeni* (*The Hunted*) i *Ukleti* (*The Haunted*), vjerno prati Eshilovu tragediju, no već su kod njega vidljivi elementi razaranja mita – slabašan lik Klitemnestre/Christine, bolesna ljubav i strast prema majci prisutna u liku sina Orina, koji je pandan Orestu, kao i incestuozna veza između njega i sestre Elektre/Lavinije.

Od sva tri dijela trilogije, nama je za istraživanje ovdje najzanimljiviji prvi dio trilogije koji izravno govori o Klitemnestri koju je pogubio sin Orest da osveti oca. Razloga za ubojstvo muža imala je Klitemnestra nekoliko: Agamemnon je ubio njenu kćer Ifigeniju žrtvovavši je

bogovima za povoljan vjetar na putu u rat, a po povratku je doveo ropkinju Kasandru na koju je Klitemnestra bila ljubomorna, a osim toga, tu je i ambicija Klitemnestre i njena ljubavnika za prijestoljem.

Matkovićeva je Klitemnestra jedini lik u svojoj epizodi, svojevrsnoj mini-monodrami. Iz mraka scene izranja sedam maski koje, osvijetljene, u polukrugu s gledalištem čine arenu koja će biti „posljednje borilište mikenske kraljice.“⁷⁶⁴ Maske su te kojima se, osim publici, obraća Klitemnestra u onome što bismo mogli nazvati, posljednja ispovijed. Ta njena ispovijed se tijekom monologa mijenja iz monologa „preplašene srne“ u govor pun „divljeg, prkosnog ponosa kojeg hrani duboki, jedva prikriveni prezir.“⁷⁶⁵ Ona na scenu bježi pred progoniteljima koji su publici nevidljivi, a čuju se samo njihovi glasovi koji traže smrt. Moguće je povući paralelu s trećim dijelom Eshilove *Orestije* u kojoj Oresta na isti način progone Furijske koje zapravo predstavljaju savjest.

Osim što se obraća maskama, Klitemnestra se obraća izravno i publici, i obje te instance, kao i svoje progonitelje vidi kao suce, a njihovu šutnju kao presudu za njen zločin. S jedne strane, šutnja je prešućivanje zločina u svrhu njegova odobravanja, što se dogodilo kada je Agamemnon ubio Ifigeniju. On nije bio kažnjen za ubojstvo kćeri jer je tretirano kao žrtva bogovima, društvo je prešutjelo zločin. S druge pak strane, šutnja znači osudu, kao u trenutku kada je Klitemnestra ubila muža. Sada on kroz šutnju svojih progonitelja biva osuđena. U oba slučaja Klitemnestra osuđuje šutnju i nedjelovanje protiv bilo koje vrste zločina i traži aktivno sudjelovanje promatrača koji ima moć spriječiti zločin. Upravo stoga ona i progovara o svojoj situaciji, jer smatra da je najgore moguće šutjeti i ne pobuniti se i ustati protiv zločina, rata i patnje.

Ona, dakle, progovara o razlozima ubojstva svoga muža. Ubojstvo je počinila, prema Matkoviću, iz dva osnovna razloga: kao osvetu za ubojstvo kćeri i kao osvetu maltretirane žene koja je pronašla ljubav u osobi različitoj od svog zakonitog muža.

I ona se tako bori protiv sudbine, ali i uloge i slike koja joj je nametnuta: „on kao rasni pastuh, ja kao rasna kobilica bili smo postali izložbeni primjerci za radoznalnu i skeptičnu helensku

⁷⁶⁴ (ibidem: 195)

⁷⁶⁵ (ibidem: 196)

omladinu.“⁷⁶⁶ Potraga je to za pravim identitetom u koju ulazimo jer slika koju sami imamo o sebi rijetko odgovara percepciji drugih o nama samima, a najdalje je od ideala kojem težimo. Lacanova teorija o „slici u zrcalu“ može rasvijetliti način na koji se stvara ego kroz identifikaciju sa slikom koju vidimo u zrcalu. U pojašnjenju Lacanove teorije stoji da se ego formira i uzima formu od konstituirajućih svojstava „slike u zrcalu“ što znači da se naš identitet formira prema slici koju drugi imaju o nama.⁷⁶⁷ Pitanje je: trebamo li zaista biti ono što drugi od nas očekuju ili to stvara opasnost od gubljenja sebe u potpunosti? Čini se da Matković odgovara na to pitanje kroz sve svoje junake. Svi se oni bore protiv nametnutih karakteristika i nastoje pronaći vlastito „ja“ te se tako oduprijeti pritiscima sudbine.

Osim promišljanja zacrtane sudbine i pitanja kako joj se može oduprijeti, Matković razmatra i položaj žene u društvu, obitelji i ratu: „Mislila sam da tako mora da bude: da je sudbina žene, bila ona kraljica ili ropkinja, da udovoljava hirovima svoga gospodara: nikada ni jedan Atrejević nije bio pokornije služen od svoje žene kao što je Klitemenstra služila Agamemnona!“⁷⁶⁸

Prema tradiciji je Klitemnestra prikazivana kao izdajnica svoga muža, dok je Helena koja je također počinila preljub „preko noći, nekad mala pohotna kuja, pa uzorna kraljica Sparte, postala je legendarna ljubovca, mnogo sretnija od mene, jer joj je svijet već danas njenu nevjeru oprostio.“⁷⁶⁹ Nakon Helenina preljuba, žene su je javno osuđivale i žalile prevarenog Menelaja, dok su potajno počele vjerovati u sreću: „Osjećale smo; našla se ipak žena našeg kraljevskog roda koja nas je osvetila, odbacila zlatne okove lažne časti i izabrala pustolovinu, žrtvovala pusti sjaj i baruštinu sitne, site sigurnosti za tajnovite užitke trajne svetkovine svoje puti!“⁷⁷⁰ Pomislile su žene tada da mogu raditi što i muškarci, da se mogu jednako ponašati i ispoljavati slobodno svoju seksualnost i tražiti pravu ljubav, no Klitemenstra osjeća da je taj proces prekinut s njenim pokušajem traženja prave ljubavi.

⁷⁶⁶ (ibidem: 199)

⁷⁶⁷ (Homer 2005: 25)

⁷⁶⁸ (Matković *Trojom uklete* 2001: 199).

⁷⁶⁹ (id)

⁷⁷⁰ (id)

Uspoređuje se s Helenom koja je nakon prevare postala rehabilitirana, emancipirana žena, dok je Klitemnestra pretrpjevši gore stvari od svog muža ostala zapamćena kao ubojica koju ubija sin; od nje je sudbina namijenila napraviti primjer za sve žene:

Za sve žene, koje će hirovito varati svoje muževe, ja i moja ljubav treba da budu, prema vašoj čovjekoljubivoj namjeri, trajna, zastrašujuća opomena: proglasit ćete me za gnojnu ranu, trajni magnet za sve muhe i mušice da me onečiste, oblate, poprskaju svojim smradom. Već i samo moje ime bit će dječacima i djevojkama dalekih civilizacija, koje će naslijediti ovu našu, tek sinonim strave, rodoskvrnuća, podlog ubojstva, pijančevanja i ludila.⁷⁷¹

Klitemnestra je, kao i Medeja koja je slovila kao barbarka, bila strankinja na Agamemnonovu dvoru. Obje su zbog svoje „drugosti“ bile percipirane kao autsajderice koje svojim dolaskom i postupcima remete ravnotežu inače stabilnog svijeta. Postupak je to koji se često koristi u dramatici i pri kojem se dolazak došljaka ili onog „drugog“ koristi kako bi se nužno preispitali svi prihvaćeni sustavi vjerovanja, a to rezultira krizama i konfliktima.⁷⁷²

Još jedno pitanje koje postavlja i analizira Klitemnestra je i besmisao nasilja koje se pokušava opravdati kao potreba za obranom časti muškarca: „Što mislite zašto Orest, tu, pred vratima, čeka u ubojničkoj groznici, zašto će jedan golobradi sin umoriti svoju majku? Zbog ljubavi? Mržnje? Što to dijete zna o ljubavi? O mržnji? Opijen čašću, on će, braneći tu čast – ubiti!“⁷⁷³ Pritom je u ratu i nasilju koji su obično proizlazili iz te farse koja se odvijala pod idejom obrane časti, uloga žena uvijek prešućivana: „Bolje od ikoga, to smo osjetile mi žene: no što smo mogle zaglušene ratnim huškačkim pjesmama pijanih i krvi žednih svojih muževa? Padati na koljena, zaklinjati se bogovima, moliti, lamatati rukama, naricati, vriskati, plakati?“⁷⁷⁴ To je bila, dakle, uloga žene: slijepo slijediti rituale i običaje davno ustoličene u tradicijama ratnih pohoda, kojima su ispraćale, čekale ili pak dočekivale svoje muževe ratnike. Morale su biti vjerne i „do zatucanosti pokorne Penelope,“ dok je u njima zapravo cijelo to vrijeme njihove odsutnosti gorjela „neobuzdana strast Helene.“⁷⁷⁵

⁷⁷¹ (ibidem: 198)

⁷⁷² (Obad 1992: 234)

⁷⁷³ (ibidem: 200)

⁷⁷⁴ (id)

⁷⁷⁵ (ibidem: 201)

Ovim je monologom Matković pokušao rehabilitirati Klitemnestru i njen zločin. Uspoređuje njen zločin ubojstva i prevare muža koji joj je ubio kćer, s Agamemnonovim zločinom u kojem je, kako bi dobio povoljan vjetar u ratu, žrtvovao vlastitu kćer. Vidimo da Matković nalazi opravdanje za Klitemnestrin zločin i daje joj priliku za vlastitu obranu:

Zar je to što ja učinih, bila iole odgovarajuća kazna onom brdu zločina što ih je Agamemnon izvršio prema meni, prema svojoj djeci, prema svom domu, prema svim obudovljenim ženama, prema majkama narikačama, prema kljastima, siročadi, mrtvima i živima, robovima, bogaljima, prosjacima i slijepcima, svima, svima koje je usud Troje povukao u ralje poraza?⁷⁷⁶

Slično je Eshil u trećem dijelu *Orestije* u sklopu Orestova suđenja ukazao na raspravu o tome koji je zločin opravdaniji: je li ubojstvo majke opravdano ako je do njega došlo uslijed osvete ubojstva kralja i muža? Kod Eshila je to, razumije se, bilo opravdano jer ipak se radilo o društvu koje je bilo u visokoj mjeri patrijarhalno. Ovdje pak vidimo da Matković opravdava ubojstvo muža, pa makar bio i kralj, ako on ubija vlastitu krv (kćer), pa bilo to čak i u interesu općeg dobra i u skladu s vjerom, ustaljenom tradicijom i običajima. Kao i kod Dürrenmatta obitelj, tj. pojedinac i osobno trebaju biti važniji od države i javnih interesa.

Unatoč Klitemnestrinoj rehabilitaciji, Matković dopušta realizaciju mita. Klitemnestra shvaća da je cijelo vrijeme govorila maskama, anonimnim i rezigniranim promatračima koji samo šute i nemaju namjeru djelovati, te ona na kraju ipak biva pogubljena od svojih progonitelja.

Zajedno s trilogijom *I bogovi pate* ovaj bi komad od tri epizode mogao činiti tetralogiju o pravom licu grčkog mitskog junaka – od bogova do čovjeka; i muškaraca i žena, pri čemu upravo ove tri epizode prikazuju žene kao (anti)junakinje Trojanskog rata, njihovu ulogu koju su im dodijelili bogovi, sudbina, mitovi i legende te njihovu borbu da se toj sudbini i mitovima odupru u potrazi za vlastitim identitetom.

⁷⁷⁶ (ibidem: 202)

3.3.1.2. Paula Vogel: *Desdemona. Komad o rupčiću (Desdemona. A Play About a Handkerchief)* (1979.)

Paula Vogel (rođena 1951.) suvremena je američka dramatičarka, sveučilišna profesorica i deklarirana lezbijka i feministica, dobitnica uvaženih nagrada među kojima je i Pulitzer. Iako njen rad nema neku čvrstu tematsku okosnicu, iz opusa se može iščitati naginjanje k problematizaciji pitanja zlostavljanja djece, incesta i drugih kontroverznih tema. Upravo se o takvim temama radi u njenoj Pulitzerom nagrađenoj drami *Kako sam naučila voziti*, u originalu *How I Learned to Drive*, 1998.

Vogeličin komad odabran za analizu u ovom radu je komedija s elementima parodije nastala na temeljima Shakespeareovog *Otela*.

Shakespeareova su tri glavna lika u tragediji *Otelo* postala kanonizirani arhetipovi.⁷⁷⁷ *Otelo* je arhetip ljubomornog muža, ali i „drugog“, odnosno „drugačijeg“ zbog svoje boje kože. Jago je arhetip intriganta i zločinca, a Desdemona arhetip nevino optužene čedne, vjerne i krotke žene. Desdemona i *Otelo* se potajno vjenčaju još prije početka tragedije, a kako je *Otelo* general mletačke vojske, biva premješten na Cipar. Desdemona odlazi živjeti s njim. No, njihov sretan život poljulja Jago sa svojim spletkama u kojima u *Otelovim* očima nastoji okaljati Desdemonu tako što ga uvjeri da ga ona vara s Cassiom, poručnikom u *Otelovoj* vojsci. Jago je Cassiju zavidan na položaju jer ga je pri dodjeli promaknuća *Otelo* preskočio i položaj dodijelio Cassiju. Do kraja tragedije Jago uspijeva uvjeriti *Otela* u ženinu nevjeru pomoću rupčića koji podmeće Cassiju i kojega nalazi *Otelo* kao dokaz ženine nevjere, nakon čega ubija nju, a potom i sebe.

Desdemona. Komad o rupčiću Paule Vogel za razliku od Shakespeareovog originala nije komad zasnovan na širokoj paleti šarolikih likova, već na samo tri ženska lika: Desdemoni, Emiliji i Bianci. Vogel, dakle, tri sporedna i marginalizirana ženska lika iz Shakespeareove tragedije *Otelo* stavlja u središte radnje svoje komedije, često karakterizirane kao feminističke. Od gotovo potpuno muške tragedije, u kojoj je Desdemona objekt kojim se

⁷⁷⁷ Pojam koristimo prema Fryevoj poetici objašnjenom u teorijskom dijelu rada, koji je pak svoj pojam preuzeo od Carla Gustava Junga. C. G. Jung za arhetip kaže da je "an sich unanschaulicher, a priori gegebener formaler Faktor des Psychischen, gewissermaßen die psychische Repräsentanz der Instinkte, weshalb die Archetypen sich zu allen Zeiten und überall identisch manifestieren in sogenannten 'archetypischen Bildern' (vgl. religiöse Symbole) oder archetypischen Verhaltensweisen." (Meier 1992: 228)

manipulira, Vogel pravi potpuno žensku komediju u kojoj Desdemona dobiva svojstva subjekta koji ima moć djelovanja. Vogel je Desdemonu u potpunosti lišila njenih kreposnih karakteristika i razorila arhetip nevine žrtve.

Ono što je ipak zajedničko Shakespeareovu *Otelu* i Vogeličinoj *Desdemoni* jest da je Shakespeareov komad tragedija pretjerane strasti, a Vogeličin komad komedija pretjerane strasti. U oba slučaja tragične greške koje junake vode u propast su njihovi brakovi. Kod Shakespeareovog Otela se radi o pretjeranoj ljubomori, gotovo posesivnosti, jer je on stariji i nesiguran muškarac koji je oženio mladu i lijepu Desdemonu. Kod Vogeličine je pak Desdemone riječ o njenoj strasti prema slobodi i njenom razočaranju u brak. Naime, Vogeličina je Desdemona brak s Otelom sklopila iz hira i dosade. Taj brak ju je trebao odvesti iz učmale Venecije u bijeli svijet.

Nadalje, za Shakespeareov lik Otela A. C. Bradley kaže kako njegova tragedija proizlazi iz ljubomore i strasti pod utjecajem prevare: „His tragedy lies in this - that his whole nature was indisposed to jealousy, and yet was such that he was usually open to deception, and, if one wrought to passion, likely to act with little reflection, with no delay, and in the most decisive manner conceivable.”⁷⁷⁸ Shakespeareovu Desdemonu pak Bradley smatra pasivnom i nemoćnom za obranu od Jagovih spletki i kleveta zbog njene mile prirode i apsolutne ljubavi prema Otelu, zbog čega je njena patnja i smrt toliko bolna:

Desdemona is helplessly passive. She can do nothing whatever. She cannot retaliate even in speech; no, not even in silent feeling. And the chief reason of her helplessness only makes the sight of her suffering more exquisitely painful. She is helpless because her nature is infinitely sweet and her love absolute.⁷⁷⁹

Otelovu i Desdemoninu pak tragediju kod Shakespearea najjasnije vidimo kada nakon Emilijinih riječi kojima je rasplela klupko Jagovih spletki, sam Otelo shvaća što je učinio i uviđa svoju tragičnu grešku ubivši nevinu suprugu koja ga je voljela:

Then must you speak
Of one that loved not wisely but too well;

⁷⁷⁸ (Bradley 1994: 186)

⁷⁷⁹ (ibidem: 179)

Of one not easily jealous, but, being wrought;
Perplexed in the extreme; of one whose hand,
Like the base Indian, threw a pearl away
Richer than all his tribe; of one whose subdu'd eyes [Čin V, scena ii]

Taras Kermauner nam daje jedno novo čitanje Shakespeareovog *Otela* kojeg iščitava kao tragediju karaktera tvrdeći da je Otelo tragičan lik jer se uzdigao iznad obične stvarnosti.⁷⁸⁰ Tragični junak u klasičnoj tragediji se rađa ukoliko probija okvire prosječne stvarnosti i granice svoga običnog svijeta u želji da se izdigne iznad toga svega (*hybris*). S ovom se tvrdnjom možemo složiti ako se sjetimo Camusove tvrdnje o nastanku tragedije na rascjepu svjetova, ali i one Hegelove o borbi između dvije pravde: zašto čovjek ne bi imao pravo i slobodu boriti se da izađe iz prosječnosti? S druge strane, prema univerzalnim etičkim načelima koja se kroz povijest različito prikazuju i nazivaju (kao bogovi, sudbina, vjera i sl.), ta njegova sloboda ne smije ograničavati i biti opasnost za tuđu slobodu. Dakle, „ako čovek želi da izraste u Čoveka ili Natčoveka ili Novog čoveka koji će sudbinu uzeti u svoje ruke, mora prvo da pređe granicu Zabranjenog, tabu, da krši Zakon, da izvrši roditeljeubistvo (kao Edip, Orest i Hamlet).“⁷⁸¹ U tom će se slučaju, tvrdi Kermauner, dogoditi tragedija i zato je Otelo tragičan. Kao Maur, drznuo se oženiti bjelkinju i naljutiti brojne članove svoje zajednice, među kojima ponajviše Jaga, kojega je još k tome i preskočio kod dodjeljivanja promaknuća. Stoga je stradao. A iz istih je razloga stradala i Desdemona. „Nije li kažnjena jer je suviše smela?“⁷⁸² Kermauner govori doduše o Shakespearovu *Otelu*, no u načelu se njegovi principi i postulati odnose i na tragediju općenito:

tragedija nastaje baš zato što Jago gleda samo svoju korist, što se ne ograničava, što ne uništava svoju slobodu i ekspanziju da bi njegov nadređeni – gospodar (Otelo) mogao da bude srećan. Je li, dakle, uzrok moderne tragedije upravo naša – tako cenjena – nespремnost da se povlačimo pred drugima, da im služimo?⁷⁸³

⁷⁸⁰ (Kermauner 1975: 15)

⁷⁸¹ (ibidem: 17)

⁷⁸² (ibidem: 52)

⁷⁸³ (ibidem: 25)

Kermauner tvrdi da je pretpostavka za tragediju svijet bez milosti,⁷⁸⁴ odnosno društvo koje dopušta ugrožavanje slobode pojedinca kako bi se realizirala sloboda onog jačeg i moćnijeg. Za Kermaunera je moderno društvo upravo takvo: gramzivo, beskrupulozno, sebično i bez milosti. „Tragedija jeste,“ kaže Kermauner, „jer nema milosti, moguća je samo u svetu u kojem nema milosti (zato je hrišćanska tragedija problematičan pojam).“⁷⁸⁵

Iz tog se razloga i *Desdemona* Paule Vogel može promatrati kao tragičan lik, jer i nad njenom se Desdemonom nadvija aura skore i neizbježne smrti, iako u Vogeličinom komadu Desdemonina smrt nije realizirana. I ona je, naime, prekoračila granice onoga što joj je dopušteno. Izašla je iz okvira svog malog, zatvorenog ženskog svijeta da bi zakoračila u veliki, muški svijet. Na svoju žalost, u njemu ipak nalazi samo razočaranja: od braka i ženika koji je nisu zadovoljili i ispunili njena očekivanja, do razočaranja od strane obiju prijateljica. Emilija ju je izdala dajući rupčić Jagu, a Bianca je srušila njene snove o slobodnoj ženi kojoj je svijet pod nogama priznavši da joj je najveća želja udaja. Veliko su joj razočaranje bili nebrojeni nepoznati ljubavnici u mračnoj Biancinoj izbi koji su joj trebali svojom strašću pokazati svijet, no ni to je nije ispunilo.

Vogeličina je *Desdemona* potpuna suprotnost originalnom Shakespeareovom tragičnom predlošku: u svojoj formi, strukturi, jeziku i, kako smo već donekle pokazali, u glavnom liku. Vogeličina je *Desdemona* napisana u trideset scena koje su filmskog karaktera i između kojih, prema autoričnim uputama, ne bi smjelo biti zamračenja te bi trebale prikazivati scenu iz različitih kutova što je karakteristično za kameru i film. Osim toga, sadrži veoma kratak prolog u kojem Emilija na sceni nalazi rupčić i trpa ga u poprsje, čime pokazuje sve što se o predstojećoj radnji treba reći. Potrebno je još naglasiti da Vogeličin jezik nije nimalo kićen već varira u dijalektima, čime, kao i brojnim vulgarnostima, ali i suptilnim šaljivim aluzijama, doprinosi sveukupnoj komici komada i parodiji predloška. Tako primjerice toliko važan rupčić koji je simbol značajan na više razina, naziva usranom malom krpicom za bale.⁷⁸⁶ Nadalje, komika komada ostvarena je kroz karakterizaciju glavnog lika, dijametralno suprotnog svom originalnom predlošku: Desdemona nije krotka, plaha i zaljubljena djevojka,

⁷⁸⁴ Ili bez Boga, rekao bi George Steiner.

⁷⁸⁵ (ibidem: 65)

⁷⁸⁶ „crappy little snot rag“ (Vogel 1994: 7)

već raspuštenica koja je spavala s velikom većinom Otelove postrojbe, čime se pred Emilijom i Biancom i hvali u praonici rublja gdje se cjelokupna radnja komada i odvija.

Vogeličina Desdemona ne voli, već ona samo prakticira seks. Osim toga, sebična je i licemjerna, tašta i plitka. Daje Emiliji obećanja samo da bi ih mogla pogaziti. Nema ciljeva u životu osim putovati, tj. iskusiti svijet, i to kroz seks s nepoznatim muškarcima u bordelu. Ovako ona opisuje iskustvo koje joj pruža odlazak na rad umjesto Bianca:

I lie in the blackness of the room at her [Bianca's] establishment . . . on sheets that are stained and torn by countless nights. And the men come into that pitch-black room — men of different sizes and smells and shapes, with smooth skin, rough skin, with scarred skin. And they spill their seed into me, — seed from a thousand lands, passed down through generations of ancestors, with genealogies that cover the surface of the globe. And I simply lie still there in the darkness, taking them all into me. I close my eyes and in the dark of my mind — oh, how I travel!⁷⁸⁷

Sama pomisao da želi i može iskusiti svijet jedino posredstvom muškarca kosi se s tezama feminizma, pa se stoga teško u potpunosti složiti s tezom da se komad može čitati kao posve feministički.

Osim doze feminizma, koja je ipak prisutna, kod Vogel postoji i velika doza ironije u karakterizaciji likova što na kraju dovodi do Desdemonina razočaranja u osobu koja joj je predstavljala uzor i ideal. Naime, Vogeličina Desdemona je udana žena koja zapravo želi biti slobodna. Promiskuitetna je i razvratna, nimalo poput čedne i nevino optužene Shakespearove junakinje. Njena sluškinja Emilija je zapravo ta koja ovdje predstavlja oličenje vjerne i kreposne supruge. Njoj i njejoj monogamnosti i braku s Jagom Desdemona se stalno ruga, dok joj ideal predstavlja prostitutka Bianca, za koju misli da je slobodna činiti što je volja i s kim je volja te da tako upoznaje sve ljepote svijeta. Bianca je Desdemoni uzor, pa čak i unatoč činjenici da je iz nižeg staleža, sve dok ne otkrije da i ona zapravo samo žudi za brakom i pravom ljubavlju. Bianca žudi postati nečija (Cassiova) žena, unatoč svoj slobodi koju uživa. Tako zapravo njihovi muški pandani, partneri protagonistica (Otelo, Jago i Cassio) koji se uopće ne pojavljuju u komadu, ipak predstavljaju značajan, ako ne i presudan faktor koji utječe na žensko ponašanje.

⁷⁸⁷ (ibidem: 20)

Desdemonina potreba za slobodom je zapravo njen poziv u potragu za identitetom.⁷⁸⁸ Nažalost, tu slobodu Vogeličina Desdemona traži u mračnim sobicama Biancina bordela svaki utorak. Shakespeareova je Desdemona, također, osjetila poziv u avanturu i odazvala mu se započevši je udajom za Maura i odlaskom na Cipar. Prepreke koje je Shakespeareova Desdemona morala proći prije odlaska opravdanje su njihova braka pred njenim ocem Brabanziom kada Otelo govori kako je Desdemonu osvojio pričama o pustolovinama, ratu i putovanju, što ocu i ona sama potvrđuje. Na to Desdemonin otac daje blagoslov njihovom bračnom savezu. Ovdje se nazire feministički impuls koji je od Shakespearea preuzela Vogel za svoj komad. Naime, u svom opravdavanju Brabanziju Shakespeareov Otelo tvrdi da je Desdemona gutala sve njegove riječi o avanturama i putovanjima, te u jednom trenu izjavila kako žali što je nebo nije učinilo takvim muškarcem: „she wish'd / That heaven had made her such a man" (Čin 1, scena iii). Ovdje vidimo Desdemonu koja zapravo poželi biti muškarac, zbog muške slobode kretanja i činjenja po volji, a ne po naredbi. Ona dakle, već u Shakespeareovom originalu želi preuzeti muškarčev identitet. Freud bi ovdje rekao da se radi o tipičnoj zavisti na penisu kada žena „razvija želju da bude muškarac.“⁷⁸⁹ S Freudom se ovdje možemo, ili ne moramo složiti, ali moramo priznati da se Vogeličina Desdemona upravo nastoji tako ponašati uživanje seksualne slobode što je najbolje vidljivo iz scene seksualnih igrica u kojima je Bianca uči osnovama sadomazohima⁷⁹⁰ ili pak činjenice da Desdemona u brak nije ušla nevina kako je bilo ustaljeno.⁷⁹¹ Naime, kako bi sakrila Desdemoninu tajnu, Emilija je morala zaklati mladu kokoš kako bi pustila njenu krv na Desdemonine plahte u prvoj bračnoj noći, jer je bio običaj izlagati javnosti mladenkine krvave plahte jutro nakon nje.

Nadalje, Vogeličina Desdemona pije s prijateljicama i psuje kao kočijaš. No, na njenu žalost to sve može i smije činiti samo iza leđa svom mužu i javnosti što poništava učinak prave

⁷⁸⁸ Ovo je još jedan dokaz da su Fryev mit potrage i Campbellova potraga za identitetom temelj svim književnim djelima.

⁷⁸⁹ (Freud *Uvod* 2000: 335)

⁷⁹⁰ Upravo se kroz te scene realizira komika komada.

⁷⁹¹ Naime, kako bi sakrila Desdemoninu tajnu Emilija je morala zaklati mladu kokoš kako bi pustila njenu krv na Desdemonine plahte u prvoj bračnoj noći, jer je bio običaj izlagati javnosti mladenkine krvave plahte jutro nakon prve bračne noći. Osim što doprinosi komici komada, ovakvi su opisi dosta grafički odnosno jezično eksplicitni do mjere da čak graniče s groteskom. Emilija, primjerice vjerno opisuje klanje kokoši i izgled kokošje krvi koja se kasnije nije dala isprati s plahti jer je kokoš bila mlada.

slobode i emancipiranosti. Pomislila je da će se udajom za neobičnog crnog muškarca uspjeti maknuti iz Venecije i zaputiti u toliko željenu pustolovinu, no na kraju je opet bila razočarana, upravo u tog svog muškarca: "I can leave the narrow little Venice with its whispering piazzas behind –I can escape and see other worlds. (*Pause.*) But under that exotic facade was a porcelain white Venetian."⁷⁹² Vogeličina Desdemona je razočarana unutarnjom običnošću svog izvana neobičnog muškarca, i upravo tu običnost krivi za svoje izlete u bordel i brojne seksualne afere, te se kao takva doista prikazuje onakvom ženom kakvom je Shakespeareov Jago žene šovinistički i opisao: "You rise to play and go to bed to work." (Čin 2, scena i). Vogeličina Desdemona se upravo tako i ponaša: po cijele se dane igra, a noću odlazi raditi – u bordel.

Upravo stoga Desdemona nije i ne može biti tragična. Ona samo igra ulogu koja joj je dodijeljena kao ženi i ne pokušava se izdići u Natčovjeka, kako je to Kermauner ustvrdio. Ili je baš tu njena greška, jer se pokorila takvim muškim predrasudama, umjesto da se izdigla iznad njih? Je li nam Vogel zapravo opravdala Desdemonino ubojstvo i rehabilitirala lik Otela koji je ubio suprugu zbog njene nevjere i zbog toga što mu je svojim neprimjerenim ponašanjem otela identitet koji uključuje ugled, dostojanstvo i poštovanje drugih koje je gradio godinama kroz život? Jer, sjetimo se Desdemoninih riječi da njen crni Otelo iznutra nije ništa drugo nego bijeli Venecijanac, a takav opis nalazimo već i u originalu kada Vojvoda brani Otela pred Brabanzijem: "And, noble signior, /If virtue no delighted beauty lack, /Your son-in-law is far more fair than black." (Čin 1, scena iii). Je li to nasilje stoga bilo opravdano u svrhu svojevrzne Otelove samoobrane od krađe identiteta i lišavanja njegove muške časti? Važno je prisjetiti se, sastavni dio Otelovog identiteta kao ratnika je čast, disciplina i odanost njegovih vojnika – svega onog što nestaje i što je uništeno Desdemoninim prostituiranjem?

Pretjerana seksualnost izražena kod Vogeličine Desdemone je ujedno i kritika spram suvremenog društva, posebice američkog, koje prednjači u pridavanju pozornosti ljepoti i senzualnosti, posebice ženskog tijela. Američko društvo možda samo naizgled počiva na načelima puritanskog življenja i strogih moralnih principa čednosti koji idealiziraju bračnu vjernost i potisnutu seksualnost, a iza kulisa je zapravo postalo opsjednuto istraživanjem i ispoljavanjem ljudske seksualnosti i tjelesnosti, pa čak do razine devijantnog ponašanja.

⁷⁹² (Vogel 1994: 20)

Izokrenuvši karakteristike čedne Desdemone u razvratnu bludnicu, a besramnice Biance u ženu koja žudi postići moralne vrijednosti poput bračnog zajedništva u ljubavi s jednim muškarcem, Vogel izriče kritiku moralnog relativizma suvremenog društva u kojem su sve vrijednosti izokrenute i u kojem ništa nije onako kako izgleda. Tako je Vogeličina Desdemona nezadovoljna u braku, no ne čini ništa da taj brak popravi, već se okreće ljubavnicima Otelu iza leđa.

Emilia pak podučava Desdemonu ljepotama braka pokušavajući joj objasniti žensku potrebu za brakom u patrijarhalnom društvu, posebice u njegovim nižim slojevima, kojem pripada i sama Emilija:

For us in the bottom ranks, when man and wife hate each other, what is left in a lifetime of marriage but to save and scrimp, plot, and plan? [...] I'd like to rise a bit in the world, and women can only do that through their mates — no matter what class buggers they all are. I says to him [Iago] each night, 'I long for the day you make me a lieutenant's widow!'⁷⁹³

Brak s muškarcem je očito jedino sredstvo pomoću kojeg se žena može etablirati u društvu, doći do financijske sigurnosti i ugleda, a tek nakon muževe smrti može početi i sama malo živjeti. Ovakav oblik braka Desdemona odbija od početka, te se svim silama posljednjeg daha bori protiv njega. Najveće joj razočaranje pričinjuje Bianca, u kojoj Desdemona gleda slobodnu i neovisnu ženu, "free woman - a new woman - who can make her own living in the world, who scorns marriage for the lie that it is,"⁷⁹⁴ kada izjavi da se silno želi udati za Cassiju, skrasiti se s njim u kućici, roditi mu sinove uvjeravajući Desdemonu da to žele sve žene: "Why that 'new woman' kind o' fing's all hogwash. [...] all women want t' get a smug, it's wot we're made for, ain't it. We may pretend different, but inside very born one o' us want smugs an' babies, smugs wot are man enow t' keep us in our place."⁷⁹⁵ Možemo stoga zaključiti, Desdemona i Bianca su zapravo recipročno suprotni likovi u svojim načelima i vjerovanjima, ali i u percepciji drugih. Desdemona je izvana časna supruga iz višeg staleža, dok iznutra žudi za prljavim životom razvratnosti, pogrešno vjerujući kako joj je to karta u svijet. S druge strane, Bianca je izvana prostitutka i predstavnik najnižeg sloja društva, a zapravo samo želi

⁷⁹³ (ibidem: 14)

⁷⁹⁴ (ibidem: 20)

⁷⁹⁵ (ibidem: 38)

za sebe ostvariti temeljne vrijednosti u životu poput ljubavi i obitelji. Da ironija bude veća, upravo će od Bianca Desdemona doživjeti napad ljubomore, kada Bianca otkrije da je rupčić koji joj je dao Cassio zapravo pripadao Desdemoni, te će je divlje verbalno i fizički napasti. U tom ženskom obračunu, Bianca iznosi na vidjelo kako je i Jago bio jedan od “klijenata” koje je imala Desdemona u noći kada je mijenjala Biancu. U tom trenutku nastupa kulminacija komada pošto Desdemona i Emilia, nakon što je Bianca izletjela u bijesu i ispadu ljubomore, pokušavaju shvatiti težinu situacije u kojoj su se našle.

Desdemona shvati kako Otelo zna za njenu nevjeru i postaje svjesna onoga što slijedi, to više kada je Emilia pokuša uvjeriti da je Otelo voli jer ga je vidjela kako je kriomice promatra, miriše njene plahte, stoji noću ispred njene sobe... Shvativši da to nije ljubav nego uhođenje i bestijalna ljubomora: "That isn't love. It isn't love",⁷⁹⁶ Desdemona odlučuje pobjeći. Uz pomoć muškarca,⁷⁹⁷ rođaka Ludovica koji je još uvijek zaljubljen u nju, kuje plan o bijegu idućeg dana, sigurna da Otelo neće nauditi ženi koja spava.⁷⁹⁸ U ovom momentu Vogel stvara atmosferu neizvjesnosti jer ne saznajemo uspijeva li Desdemonin plan bijega. U ovom paralelnom dramskom svemiru koji je stvorila Vogel, gdje se posljednja scena njena komada stapa s Shakespeareovim originalom, i to u intimnoj sceni u kojoj Emilija Desdemoni stotinu puta četkom prolazi kroz svilenu kosu, daje se naslutiti tragedija koja slijedi.

3.3.1.3. Miro Gavran: *Kreontova Antigona* (1983.)

Koliko je Vogeličina *Desdemona* komad u kojem je prisutna kritika društva s dvostrukim moralnim mjerilima, toliko je Gavranova *Kreontova Antigona* kritika jednog autoritativnog sustava koji je na našim prostorima vladao u doba kada je Gavran napisao ovaj svoj prvi komad.

Miro Gavran je rođen 1961. u Gornjoj Trnavi. Hrvatski je dramatičar, romanopisac, pripovjedač i pisac za mlade. Diplomirao je dramaturgiju na Akademiji za kazalište, film i televiziju u Zagrebu, gdje danas živi i stvara. Djela su mu prevedena na više od 30 jezika. Najizvođeniji je suvremeni hrvatski dramatičar u zemlji i inozemstvu u proteklih dvadesetak godina. Jedini je živući pisac u Europi koji ima kazališni festival posvećen samo njemu i na

⁷⁹⁶ (ibidem: 45)

⁷⁹⁷ Jer sama, kao žena, ne može.

⁷⁹⁸ „Surely he'll not... harm a sleeping woman.“ (id)

kojem se igraju isključivo predstave nastale prema njegovim tekstovima, a koji od 2003. godine djeluje u Slovačkoj pod nazivom Gavranfest. Dobio je dvadesetak književnih i kazališnih nagrada, a među njima i priznanje „Central European Time“, koje se dodjeljuje najboljim srednjoeuropskim piscima za cjelokupan opus, te nagradu „Europski krug“ za afirmaciju europskih vrijednosti u književnim tekstovima. Trostruki je dobitnik nagrade „Marin Držić“ hrvatskog Ministarstva kulture za tekstove *Kad umire glumac*, *Zabranjeno smijanje* i *Nora danas*, a *Kreontova Antigona* je njegov prvijenac.

Što za pojam tragedije predstavlja *Kralj Edip* i njegov muški lik, to isto predstavlja i ženski lik Antigone u istoimenoj grčkoj tragediji. Prerada, prepjeva, uglazbljenja i adaptacija bilo je nebrojeno i oduvijek su se ponovno uspijevali otkriti aktualni problemi, te stoga za mnoge književnike ona predstavlja ne samo remek-djelo antičke literature, već i bezvremeno djelo u kojem svako vrijeme i društvo može iščitati vlastite probleme i pitanja; Hegel je *Antigonu* nazvao „das vortrefflichste, befriedigendste Kunstwerk.“⁷⁹⁹

Što je to što nas toliko fascinira u mitu o Antigoni, a da joj se vraćamo i nakon par tisuća godina? Lacan je našu fascinaciju Antigonom objasnio činjenicom da smo opčinjeni ljepotom njene slike:

In effect, Antigone reveals to us a line of sight that defines desire.

This line of sight focuses on an image that possesses a mystery which up till now has never been articulated, since it forces you to close your eyes at the very moment you look at it. Yet that image is at the center of tragedy, since it is the fascinating image of Antigone herself.[...] Antigone in her unbearable splendour she has a quality that both attracts us and startles us, in the sense of intimidates us; this terrible, self-willed victim disturbs us.

It is in connection with this power of attraction that we should look for the true sense, the true mystery, the true significance of tragedy.⁸⁰⁰

Tu sliku stvara njena neizmjerljiva ljubav prema bratu, zbog koje se ona nalazi između „dvije smrti.“ To je stanje koje daje jednu vrstu tragične slobode, a u kakvom se, prema Lacanu, nalazi i Edip u *Edipu na Kolonu*, kada se nađe između patricida i želje za vlastitom smrću.

George Steiner je u svojoj monografiji *Antigone (Antigones, 1984.)* prikazao cijelu povijest mita o Antigoni koja zaokuplja društvo zapadnog civilizacijskog kruga od svoje prve pojave

⁷⁹⁹ (Hegel *Theorie Werkausgabe* 1970: 550)

⁸⁰⁰ (Lacan 1992: 247)

pa sve do danas. Razloge za našu opčinjenost njome Steiner vidi u tome što je Antigona u svojim postupcima dosegla razinu kantovske etike,⁸⁰¹ no ponajviše zbog svoje jedinstvenosti i univerzalnosti. Jedinstvenost tragedije *Antigona* Steiner vidi u činjenici da taj tekst izražava pet konstanti ljudskog bića:

all the principal constants of conflict in the condition of man. These constants are fivefold: the confrontation of men and of women; of age and of youth; of society and of the individual; of the living and the dead; of men and of god(s). The conflicts which come of these five orders of confrontation are not negotiable. Men and women, old and young, the individual and the community or state, the quick and the dead, mortals and immortals, define themselves in the conflictual process of defining each other. Self-definition and the agnostic recognition of „otherness“ (of *l' autre*) across the threatened boundaries of self are indissociable... to arrive at oneself – the primordial journey – is to come up, polemically, against „the other.“ The boundary conditions of the human person are those set by gender, by age, by community, by the cut between life and death, and by the potentials of accepted or denied encounter between the existential and the transcendent.⁸⁰²

Jednu novu perspektivu i reinterpretiran mit Antigone nudi nam Miro Gavran u komadu *Kreontova Antigona* u čijem je podnaslovu napisao zahvalu „na suradnji Sofoklu, Anouilhu i Smoleu.“ To će reći da je svoj komad o Antigoni temeljio na antičkom i dva suvremena predloška, francuskom i slovenskom.

Jean Anouilh je napisao svoju *Antigonu* u prvoj polovici 20. stoljeća s podnaslovom *Komad u jednom činu*. Već je iz toga očito da komad, iako u određenoj mjeri prati tradiciju, uvelike s njom i raskida. Tako primjerice kod Anouilha nema podjele na scene, kor je zamijenjen jednim govornikom koji na početku iznosi prolog i komentira događaje tijekom radnje; završna scena odvodi u privatnost Antigone koja se otkriva u razgovoru Antigone i Hemonu. No, ovdje nedostaje mitološka dimenzija komada: nema Tiresije, bogovi su prisutni samo u replikama likova, naglašena je komičnost lika stražara, te je oslikana konkretna povijesna Anouilhova suvremena situacija tako što likovi imaju suvremenu psihu i teže slobodi. Anouilhov je komad premijerno izveden 1944. u Parizu koji je u to vrijeme bio pod njemačkom okupacijom, te je moguće da su u publici sjedili i pripadnici okupatorskih snaga. Veličini tog trenutka doprinosi činjenica da je Anouilhev komad pod nacističkom cenzurom

⁸⁰¹(ibidem: 271)

⁸⁰² (Steiner 1984: 231f)

progovorio protiv nametnutog autoriteta i zagovarao slobodu što je bila izravna aluzija na francuski Pokret otpora.

S druge je pak strane Slovenac Dominik Smole 1961. napisao *Antigonu* čiji se lik ni ne pojavljuje u komadu, već nju zapravo zastupa njena sestra Izmena. Njegov komad, etiketiran kao poetična drama, egzistencijalističkog je karaktera iz kojeg progovaraju ideje o slobodi i odgovornosti, osudi nepoštenja i nemorala. U komadu zahtijevanje i pokop Polinikova trupla označava traženje višeg smisla u životu i duhovnih vrijednosti kao što je pomirenje sa smrtnošću.

Gavran je doista koristio elemente sva tri predložka u stvaranju svoje *Antigone*. Od izravnih citata Sofoklove *Antigone*, u prijevodu Bratoljuba Klaića, preko kritike njemu suvremene društvene i političke situacije, a kako je to svojedobno činila i Anouilhova *Antigona*, do pitanja smisla života odnosno smrti i pomirbe s istima, kako to čini Smoleova.

Gavranova *Antigona* započinje u tamnici, u trenutku Antigonina očaja kada je stric Kreont bez razloga da uhititi i najavi joj smrt. Bit će usmrćena za dva tjedna, iako nije počinila nikakav zločin. U njenu tamnicu ulazi Kreont i započinje dijalog između njih dvoje kao dva jedina lika u komadu. Kreont objašnjava Antigoni da je napisao dramu u kojoj će ona odigrati ključnu ulogu. Pomoću te drame riješit će se svih onih koji predstavljaju prijetnju njegovoj vladavini – Antigone, Hemonu, Eteokla, Polinika, vlastite žene Euridike:

To je sve skupa pet leševa. Velika brojka za kraljevsku porodicu. Ako vas sve ubijem, bez ikakvog službenog objašnjenja, bez ikakvog suđenja, narod će me smatrati svirepim vladarem, i brzo će doći do pobune. Ako, nasuprot tome, izmontiram najsavršeniji proces, ili ako na najsavršeniji način »umre« pet članova kraljevske obitelji, a kralj ne bude ni malo kriv - to će biti loše, jer će izazvati sumnju zbog potpune kraljevske nevinosti - narod zna da kralj nikada ne može biti potpuno nevin ma što se desilo u državi. Bilo je, dakle, nužno izbjeći obje ove krajnosti. Zato sam napisao svojevrsnu dramu, u kojoj ćemo svi mi iz kraljevske obitelji odigrati svoje uloge. U toj drami tebi sam namijenio najuzvišeniju i najherojskiju ulogu u povijesti ljudskog društva i teatra, a samome sebi sam ulogu nesvjesnog tvrdoglavog negativca koji će na kraju čak patiti zbog vaše smrti.⁸⁰³

Tako Kreont koji u stvarnosti želi njihovu smrt, u drami treba tu stravičnu obiteljsku tragediju doživjeti kao nesreću. On će inscenirati Polinikovu i Eteoklovu zavadu tako što će razglasiti

⁸⁰³ (Gavran 2001: 12)

da je Polinik ustao protiv vlastitog doma. Oni se neće zaista boriti, već će ih on ubiti jer ih trenutno drži zatvorene kao i Antigonu. Njihove će leševe baciti na bojno polje tako da izgleda da su se pobili međusobno. Eteokla, branitelja grada, pokopat će s najvišim počastima, dok će Polinikovo truplo ostaviti da trune. Tu se očekuje početak Antigone uloge: ona treba iz sestrinske ljubavi pod prijetnjom smrću pokopati tijelo svog brata, na što će je Kreont kazniti zakapanjem žive u grobnicu. No, on će se, u maniri dobrostivog vladara kakav jest, u zadnji čas predomisliti, a ona će već u međuvremenu izvršiti samoubojstvo. Potom će se i Hemon „ubiti“, a zatim se i Euridika, Kreontova žena, „ubija“ zbog gubitka sina. Kreont se tako „oslobađa petoro najopasnijih protivnika, a u očima naroda tek [je] malo kriv i mnogo nesretan.“⁸⁰⁴

U komadu je prvenstveno izražena kritika vlasti utjelovljene u liku Kreonta, a koju u Gavranovoj stvarnosti predstavljaju partijski sekretari koji funkcioniraju kao samovoljna produžena ruka autoritativnog sustava kakav je na snazi 70-ih i početkom 80-ih godina 20. stoljeća. Kreont je samovoljan i okrutan vladar („kraljevi ne smiju biti milostivi. Milost je protuprirodna, milost smiju dijeliti samo bogovi“⁸⁰⁵), ali ga istodobno karakterizira i visok stupanj paranoje i straha za vlastiti život i za vladavinu. Odlučan je u svom naumu da pogubi Antigonu, no ne zbog toga što bi se ona ogriješila o njegovu volju, već iz straha što predstavlja potencijalnu prijetnju njegovom kraljevanju. U svrhu očuvanja svoje vladavine, on postaje ultimativni manipuliratelj koji će svojom „dramom“ zavarati narod: „Narod je glup – narod misli samo ono što ja želim, narod čita moje proglase i sluša moje svećenike.“⁸⁰⁶ Kasnije ga Antigona pouči da je narod pametniji nego što Kreont misli. On se samo pravi glup jer se glupom svašta oprašta. Tako Kreont ni Izmenu ne gleda kao prijetnju, jer smatra da je glupa, a zapravo se i tog naroda i Izmene strahovito boji.

Njegova je okrutnost očita pri posjetima Antigoni. On se naslađuje time što će je ubrzo pogubiti, zadirkujući je sarkastično: „Pred tobom ne moram glumiti snagu i odlučnost, jer si ti skoro mrtva, a autoritet je potreban samo nad živima. Mislio sam da ćeš bar ti imati malo razumijevanja za moje probleme.“⁸⁰⁷ Kreont je, dakle, manipulator – poput Matkovićeve

⁸⁰⁴ (ibidem: 13)

⁸⁰⁵ (ibidem: 10)

⁸⁰⁶ (ibidem: 11)

⁸⁰⁷ (ibidem: 8)

Šubića inscenira povijest kakvu želi za sebe i svoju slavu, dok se Antigona uzalud bori protiv njegova plana tako da se ubije. No, to Kreontov plan ne ometa jer će natjerati Izmenu da preuzme Antigoninu ulogu.

Tako Gavran stvara teatar u teatru i komad u komadu – tehniku kojom prikazuje život kao kazalište i kazalište kao život; momente u kojima se gubi granica između zbilje i fikcije, mita i povijesti i gdje se jedno preti u drugo. Takve se igre s poviješću sjećamo kod Dürrenmatta i njegova *Romula*, te kod Matkovića i njegova *Generala*. Običan je čovjek, dakle, glumac, a oni koji imaju i drže moć i vlast spletkare i poigravaju se njegovom sudbinom – poput Kreonta režiraju predstave. Prema Gavranovom Kreontu tako postoje podjele na kraljeve i nekraljeve, a analogno tome u njegovom svijetu postoji i podjela na glumce i redatelje. Nekraljevi su glumci, a kraljevi i moćnici su redatelji. Kreont svoj strah pojašnjava tako što tvrdi da svi ljudi žele isto – nekraljevi žele vladati tj. postati kraljevi, a kraljevi se žele na tronu održati vječno:

Nitko nije bezopasan. Svi se mi u jednom razdoblju svoga života zadovoljavamo jahanjem, kockanjem i kurvama, a onda nam netko stane na žulj, boli nas, smije nam se, razbjesnimo se na njega, ali mu ne možemo ništa, jer je jači od nas. Uz smiješak progutamo bol i shvatimo da se svijet dijeli na kraljeve i nekraljeve – poželimo biti kraljevi, otada nam jahanje ništa ne znači.⁸⁰⁸

Gavran je *Kreontovu Antigonu* napisao s 22 godine te u njoj osim kritike vlasti progovara i buntovnost mladosti. Antigonu, koja je do tog trenutka bezbrižno uživala u životu kao pripadnica kraljevske obitelji, nimalo ne zanima politika, zapravo joj se ona gadi. Sve se češće danas čuju upravo ovakve kritike na račun inertne mladeži koja ne preuzima konce svoje sudbine u svoje ruke. Antigona na početku nema nikakvih osobina i ni za što se ne zalaže osim za svoj goli život, za koji očajno moli Kreonta. Ona je daleko od svog mitskog predloška jer se panično boji smrti. No, tijekom komada se Antigona mijenja. Iz pokornice koja, nimalo herojski, u prvom dijelu preklinje Kreonta da umjesto nje pogubi njenu sestru Izmenu, u drugom dijelu izrasta u prkosnicu koja na trenutke svojom snagom i bistrinom zbunjuje i samog *Spielleitera* Kreonta. Ona postaje „bespomoćnom djevojkom kao pojedincem koji će unatoč svemu u sebi probuditi klicu otpora, [a] neposredna iskustva s totalitarnom vlasti u odjecima montiranih sudskih procesa prodirala su iz životne sfere u Gavranovu dramu.“⁸⁰⁹

⁸⁰⁸ (ibidem: 9)

⁸⁰⁹ (Grgičević 2005)

Njen preobražaj započinje kada joj Kreont pruža dramu koju je napisao, čime joj pruža mogućnost da svoju smrt prikaže herojskom; da njena smrt ne bude uzaludna te da kroz takvu smrt osigura sebi vječnu slavu. U početku ona pristaje, ali samo iz razloga da proživi još dva tjedna svog života, pa makar bili u tamnici, koliko joj je vremena Kreont dao za učenje teksta napamet.

Na prvoj čitačkoj probi Kreont ju podučava govoru, jer je neuvjerljiva, sama ne vjeruje u to što govori. Nakon tjedan dana, kada pomno pročita tekst i kada se u njoj nešto prelomi, susrećemo je u potpuno drugačijem izdanju. Sada ona tekst i predobro razumije i predobro izgovara; toliko da podučava Kreonta kako treba govoriti, a da ne bude jadniji nego je u tekstu. U tom se dvotjednom razdoblju pomirila sa smrću, spoznala sreću i ljepotu, i to pomoću teksta, pomoću umjetnosti. Kroz ovaj aspekt komada Gavran nam daje malen uvid u svoje promišljanje umjetnosti. U jednom je intervjuu izjavio: „Umjetnost se pojavila prije nekoliko tisućljeća s ciljem da čovjeka humanizira, da mu podari dubinu, emocije i humor, da nam pruži svojevrsnu katarzu, a ne zato da nas uprlja i šokira.“⁸¹⁰

Za razliku od Antigone, Kreont svoju dramu smatra posve namjenskim tekstom, nikako umjetničkim; za njega tekst nema nikakvu drugu vrijednost osim sredstva za obmanu javnosti. S druge strane, Antigona ne može shvatiti „kako jedna životinja“, misleći pri tome na Kreonta, „može napraviti tako dobro umjetničko djelo.“⁸¹¹ Njoj je umjetnost pomogla uvidjeti prave vrijednosti u životu i zbog toga je ona odrasla. Iz nezainteresirane kraljevine se preobrazila u osobu s vlastitom voljom:

Ne želim glumiti – ne želim više živjeti, gadi mi se ovaj svijet u kojem su sve drame napisane, gadi mi se svijet u kojem su uloge davno podijeljene, sve ove prljave igre i obmane – sve je to tako zamorno, sve je to odvratno, shvati: da mi sad daruješ život, ja ga ne bih prihvatila, ne bih ga prihvatila, jer znam da je bezvrijedan, nekad sam bila slijepa i uživala u mraku, ali sad kad sam progledala, ne želim pristati na ovakav život.⁸¹²

Ona poput Matkovićeve Andromahe ne želi glumiti i ne želi biti uvučena protiv svoje volje u igru koju su drugi osmislili, u ulogu koju su joj drugi dodijelili, baš kao i Matkovićev

⁸¹⁰ (Basara 2007: 24)

⁸¹¹ (Gavran 2001: 19)

⁸¹² (ibidem: 27)

Heraklo. Tako ovdje glasno progovara pobuna protiv učmalog sustava u kojem vlast gazi pojedinca.

Osim toga, njen se bunt može promatrati i kao pobuna protiv svijeta u kojem je nemoguće pobjeći sudbini, ili protiv društva u kojem su čvrsto ukorijenjene predrasude, a kolektivna percepcija predstavlja okove koji pojedinca sputavaju u pronalasku sebe i vlastitog identiteta i koji onemogućuju realizaciju vlastite slike o sebi i ostvarenje svoje osobnosti.

Kao izraz svojevrsne pobune, ona preduhitri Kreonta i popije otrov. Time ga pokušava spriječiti da je ubije u trenutku kada to njemu bude odgovaralo kako bi se njegova spletko realizirala. Ona to sada može učiniti jer je tek sada počela živjeti slobodno, onakvom tragičnom slobodom kakvu ima, prema Lacanu, i Sofoklova Antigona.

KREONT: Da si glupa kao tvoja sestra: mnogo bi duže sanjala - još bi živjela, poput nje.

ANTIGONA Ona ne živi.

KREONT U kom smislu?

ANTIGONA U pravom smislu.

KREONT A ti, sad u tamnici, živiš li u pravom smislu?

ANTIGONA ... Da. Tek sad.⁸¹³

Gavranov sukob Kreonta i Antigone ne čini sukob između dvije pravedne stvari, kako bi Hegel definirao tragediju, i koji je potpuno logičan i nužan, već je to sukob kraljeve samovolje protiv podanice koja se ne želi podvrgnuti manipulaciji povijesti koja služi koristi zlog vladara. Tako je Antigona ovdje u pravom smislu tragična žrtva. Ona unatoč herojstvu koje je pronašla u sebi da se suprotstavi tiraninu, u tome ne uspijeva. On će tu istu ulogu dodijeliti Izmeni. Napokon, i sama je Antigona kada je ranije molila da ubije Izmenu, a ne nju, rekla da su iste, kao blizanke. Kreont je bio siguran da će Izmena pristati na igranje uloge kakvu je bio namijenio Antigoni jer „voli živjeti,”⁸¹⁴ jer je „najbezopasnija i najgluplja.”⁸¹⁵

U njihovom se sukobu ne sukobljava zakon Hada koji nalaže pokop i Kreontov zakon koji kažnjava izdajicu Polinika, kako se to događa u tradiciji, već se kroz intertekstualne citate iz Sofoklove Antigone dočarava metafora njezine osobne borbe protiv mahnitosti i paranoje

⁸¹³ (ibidem: 23)

⁸¹⁴ (ibidem: 28)

⁸¹⁵ (ibidem: 11)

vladara Kreonta. U tom trenutku ona pokazuje odlučnost u svojoj namjeri da će se ubiti i time pokvariti Kreontov plan. Govori o sebi samoj kao o Poliniku jer ne želi biti rob Kreontove samovolje, a Kreont će je i mrtvu mrziti, kao što bi i Polinika, i nikada nebi dopustio da zavlada. Gavran je upravo taj impuls iz Sofoklove Antigone iskoristio za gradnju svog komada. Taj se posljednji stih nekoliko puta ponavlja kroz njihovo vježbanje:

ANTIGONA Ko brat je pao on, a ne ko neki rob.
KREONT No ovaj kao dušman, onaj kao štit.
ANTIGONA A ipak isti zakon za sve traži Had.
KREONT Zar jednako za zlog kao i za čestitog?
ANTIGONA A znamo li što bozi o svem misle tom?
KREONT I mrtvog dušmanina mrzim srcem svim.
ANTIGONA A ja za ljubav samo na taj dođoh svijet.
KREONT U podzemlju tad ljubi jednog i drugog,
al' tu mi nećeš vladat za života mog.⁸¹⁶

Kraj komada je pesimističan, štoviše, upravo tragičan, jer unatoč pobuni u kojoj Antigona svojim samoubojstvom želi osujetiti spletke vlašću opsjednutog tiranina ne uspijeva zato što će Kreont ipak pronaći glumca voljnog odigrati ulogu umjesto nje. Sofoklov se pak Kreont na kraju pokaje i prizna krivnju za nesreću koja je zadesila njegovu obitelj:

O jao meni! Za ta djela krivnja sva
Past neće nikad na drugoga čovjeka;
Jer ja, da, ja te pogubih, o jadan ja!
Ja, kažem to po istini! Oj sluge vi,
Što brže vodite me s puta, vodite
Jer nisam ništa više nego ništica.⁸¹⁷

Za razliku od Sofoklova Kreonta, Gavranov je Kreont groteskni zločinac koji ide toliko daleko da ubija vlastitog sina i ženu. On je nedodirljivi tiranin koji ne postupa ni po kakvom zakonu, moralu ili etici, osim po svojoj volji. Utjelovljuje diktaturu, koju možemo promatrati kao vječno aktualnu jer uvijek u svijetu negdje postoji, te kao takav sadrži Gavranovu snažnu kritiku kulta ličnosti.

Gavranova je *Antigona* komad u dva dijela koja se oba odigravaju u Antigoninoj tamnici. Dramsku radnju nose samo dva lika, Kreont i Antigona. No komad ne gubi na snazi zbog te svoje zgusnutost i nabijene dramatičnosti. Lišeni mitskih elemenata kao što su pojave bogova, proroka Tiresije, kora, ili pak ostalih likova iz pra-teksta (Hemon, Euridika, Izmena), tragični

⁸¹⁶ (ibidem: 25f)

⁸¹⁷ (Sofoklo 2000: 168)

sukob odigrava i ostvaruje dvoje običnih smrtnika: Kreont koji do kraja ostaje neporažen u svojoj zloći, zbog čega je on antijunak gori od nas, i Antigona, čije junaštvo i pomirenje sa smrću ostaju uzaludni. Gledatelj/čitatelj se s njom poistovjećuje jer živimo u svijetu montiranih procesa, birokracije koja guta pojedinca, ili sustava u kojem nepoželjnog pojedinca koji se suprotstavlja režimu može lako progutati mrak i nitko se ne pita što se s njim dogodilo. Međutim, to komad ne čini strogo političkim, već naglašava da se povijest ponavlja i da je pišu pobjednici/kraljevi – jer mit o Antigoni kakav danas poznajemo zapamćen je i zabilježen upravo onakvim kakvim nam ga je predstavio Gavranov Kreont u svojoj drami.

3.3.2. Postdramski teatar – primjeri potpunog raskida s tradicijom i dramskim teatrom u prikazu ženskih likova?

3.3.2.1. Medeja - mitska osnova

Mjesto radnje Euripidove tragedije je Korint, a fabula je temeljena na mitu o Medeji i Jasonu, prema kojem je čarobnica Medeja spasila Jasonu život kad je krenuo po zlatno runo sa svojim Argonautima, kako bi dobio natrag prijestolje koje je stric oduzeo njegovom ocu. Na tom putu punom opasnosti, Medeja se, naravno, uz uplitanje bogova, zaljubila u Jasona te je ubila vlastitog brata i raskomadala ga kako bi Jason uspio pobjeći. Potom je pobjegla s njim u Jolk gdje je prevarivši Pelijine kćerke uspjela priskrbiti Jasonu prijestolje. Naime, kao poznata čarobnica nagovorila je kćeri koje su željele da im otac ostane mlad, da ga raskomadaju i skuhaju. U međuvremenu je Medeja postala Jasonova žena i rodila mu dva sina. Poslije Pelijine smrti utočište su morali potražiti u Korintu, gdje se ubrzo Jasonu pružila prilika za ženidbu s Glaukom, kćerkom korinskoga kralja Kreonta. A tu i započinje Euripidova tragedija.

Prema verziji mita, a bilo ih je nekoliko,⁸¹⁸ koju je Euripid odabrao za svoju tragediju, Medeja je supruga koja je prikazana u trenutku zdvojnosti zbog gubitka muža i očajna zbog njegove prijevar. Ona proklinje kraljevu obitelj, zbog čega je kralj šalje u progonstvo. Pretvarajući se da prihvaća kraljevu odluku, potajno planira osvetu i zaklinje kralja da s djecom ostane u Korintu još samo jedan dan. Susreće Egeja, kojem obećava pomoć u njegovoj velikoj želji da ima dijete, a da joj zauzvrat pruži utočište u Ateni. S tako skovanim planom Medeja može početi realizirati osvetu pripremljenu za Jasona i Glauku. Vlastitu djecu šalje ocu, s poklonom za njegovu novu mladenku – vjenčanim vijencem i otrovanim plaštom. Glauka pogiba u mukama, a s njom i njen otac Kreont koji ju pokušava spasiti. Medeja tada, ubivši Jasonovu zaručnicu, kao najveći mogući oblik osвете nevjernu mužu, ubija i vlastitu djecu. Iz Korinta odlazi na zmajskim kolima, no prije toga Jasonu proriče kobnu smrt.

Prema tradiciji se Medeja promatra kao žena kobne strasti i nekontroliranih emocija; kao barbarka i došljakinja, izdajica vlastite domovine, čarobnica i vještica, a najpoznatija je kao majka koja je ubila vlastitu djecu da napakosti mužu jer je našao mlađu. Kako je Medejin lik, mit i arhetip kroz stoljeća književnosti bio vrlo zanimljiv umjetnicima, tako su oduvijek

⁸¹⁸ (Bulfinch 2005: 131f)

postojala i teorijska pitanja i rasprave o tome zašto je Medeja zapravo ubila svoju djecu. Posebice u psihoanalitičkoj i feminističkoj teoriji takve rasprave postaju sve brojnije i danas, a osim analiza, brojni su i pokušaji rehabilitacije Medeje iz osvetoljubive (djeco)ubojice u brižnu i staloženu osobu.⁸¹⁹

U psihoanalizi postoji i naziv za stanje u kojem se nalaze žene koje, nakon što izgube partnera zbog smrti ili zbog odbacivanja (prekid veze ili braka), i koje svu mržnju i bijes sadistički ispoljavaju na svojoj djeci. Ta je pojava opisana upravo kao „Medejin kompleks.“ Poznata američka psihoanalitičarka Phyllis Greenacre taj kompleks povezuje i s mladim djevojčicama kojima se rađaju mlađa braća. Zbog braće one počinju osjećati zavist na njihovom muškom spolnom organu, no još i više od toga, počinju osjećati zavist na njihovim testisima, te se nadaju da će nadoknaditi taj svoj nedostatak svojim grudima. Takve su žene vrlo senzualne i privlačne, često izgledaju starije nego što zapravo jesu, gotovo su narcisoidne i ne mogu dugo ostati bez muškarca, a često se udaju za slabe muškarce.⁸²⁰

No, vratimo se književnosti i njenoj teoriji. Zanimljivo čitanje *Medeje* nudi Angela Curran koja tvrdi da je u liku Euripidove Medeje utjelovljena ne samo izrazito jaka ženska osobnost, već i muška, te je upravo zbog tog sukoba dvaju spolova ona toliko tragičan lik, i njen se unutarnji sukob prelijeva na cijelo antičko grčko društvo. Prema Curran, drugi teoretičari čitaju *Medeju* kao tragediju koja se bavi „muškim pitanjima“ kao što su poštovanje, dostojanstvo i čast u patrijarhalnom društvu kakvo je bilo i društvo antičke Grčke. Pa ipak, *Medeju* je teško, kako kaže Curran, „spolno tipizirati“ jer osim navedenih pitanja, progovara i o tipično „ženskim pitanjima“ kao što su rađanje djece, brak, ženska prosudba.⁸²¹ Nancy Rabinowitz slično Medeju opisuje kao dvojni lik u kojem je utjelovljeno i božansko i smrtno, i muško i žensko, i barbarsko i grčko, i ljudsko i životinjsko.⁸²² Iz navedenog proizlazi zaključak da se Medeja najčešće opisuje kao neprirodna prijetnja muškarcu odnosno njegovim potomcima. Ona je strankinja koja dolazi u tuđi svijet u kojem je zbog svojih moći tretirana

⁸¹⁹ Npr. roman Ursule Haas *Freispruch für Medea* iz 1987., zatim roman Christe Wolf *Medea. Stimmen* iz 1996., komad Georga Taborisa „M.“ *Prema Euripidu* iz 1984., gdje se nije ni dogodilo ubojstvo; potom nešto recentniji primjer ruske proze u romanu *Medeja i njezina djeca (Medeja i ee deti)* iz 2007., u kojem Medeja nema vlastite djece, već u svojoj kući okuplja rođake kao da su joj djeca i drži obitelj na okupu.

⁸²⁰ (Greenacre 1966: 152f)

⁸²¹ (Curran 1998:316f)

⁸²² (Sorkin Rabinowitz 1993: 126)

kao barbarka kojoj se čas dive, čas je osuđuju. Ona je i nesposobna kontrolirati svoje osjećaje, što je dovodi do tragičnog kraja. S njom suosjećamo u prvoj polovini drame, no ubojstvom vlastite djece ona prelazi granicu dopuštenog čime postavlja temelje radnji koja će se razviti u tragičnu. Ono što je kod Medeje zanimljivo je da zbog svojih zlodjela ne skončava pred očima gledatelja odnosno čitatelja, već uspije pobjeći na vatrenoj kočiji u nebasa. Takav se završetak može dvojako tumačiti: kao njena apoteoza i pobjeda „njene“ pravde ili pak kao potvrda njene nadnaravnosti u svijetu smrtnika.

3.3.2.2. Heiner Müller: *Verkommenes Ufer / Medeamaterial / Landschaft mit Argonauten* (1983.)

Heiner Müller je rođen 1929. u Eppendorfu te je poznat kao jedan od najznačajnijih njemačkih dramatičara druge polovice 20. stoljeća. Osim dramom, bavio se i pisanjem lirike, proze, teorijskih tekstova, ali i režijom. Za svoj je rad primio brojne nagrade te se smatra iznimno značajnim za utemeljenje postdramskog teatra.

Ovaj se Müllerov komad sastoji od tri zasebna dijela koja su međusobno povezana te se stoga najčešće zajedno i izvode. Komad se može nazvati onim što Lehmann u postdramskom kazalištu naziva *landscape play*⁸²³ ili komad-krajolik. Müller, naime, u prvom dijelu opisuje opustošeni krajolik obale jezera koji bi se vrlo lako mogao svrstati u ono što Frye naziva demonskom arhetipskom slikom:

Schilfborsten Totes Geäst
DIESER BAUM WIRD MICH NICHT ÜBERWACHSEN Fischleichen
Glänzen im Schlamm Keksschachteln Kothaufen FROMMS ACT CASINO
Die zerrissenen Monatsbinden Das Blut
Der Weiber von Kolchis

[...]

Das im Baum hängt Hangar und Kotplatz der Geier im Wartestand
Sie hocken in den Zügen Gesichter aus Tagblatt und Speichel
Starrn jeder in der Hose ein nacktes Glied auf gelacktes
Fleisch Rinnstein der drei Wochenlöhne kostet Bis der Lack
Aufplatzt Ihre Weiber stellen das Essen warm hängen die Betten in die
Fenster bürsten

⁸²³ Začetnica *landscape play* je Gertrude Stein, čiji su komadi prozvani neigrivima, no ipak su je postavljali redatelji poput Roberta Wilsona i Richarda Foremana. Komad-krajolik ne prikazuje linearnu dramsku radnju, već tekst koji proizvodi vizualne slike koje povezuju likove i predmete u prostorno-vremenskom simultanitету na sceni.

Das Erbrochene aus dem Sonntagsanzug Abflußrohre
Kinder ausstoßend in Schüben gegen den Anmarsch der Würmer⁸²⁴

Nakon što je dugo radio na komadu i na njegovim dijelovima koji su nastajali tijekom dužeg perioda i bez posebnog redosljeda, taj je isti krajolik iz prvog dijela komada Müller zaista i ugledao u stvarnom svijetu:

Das war 1949. Jahre später war ich mit einer Frau an einem See bei Strausberg, wo das Ufer aussah wie im Stück beschrieben. Der Dialogteil von „Medeamaterial“ ist fast das Stenogramm eines Ehestreits im letzten Stadium oder in der Krise einer Beziehung. Das habe ich in Lehnitz geschrieben. Den Monologteil zwei Jahrzehnte später in Bochum, vor dem Ende einer anderen Ehe, [...] das war 1982.“⁸²⁵

Stvarnost postojanja opisanog krajolika dokazuje reprezentativnost i univerzalnost cijelog Müllerova komada. Tako primjerice sam krajolik može, prema autorovim uputama, biti reprezentativan za cijelo moderno društvo: za Beverly Hills ili pak „nervnu kliniku“:

Der Text braucht den Naturalismus der Szene. VERKOMMENES UFER kann bei laufendem Betrieb in einer Peepshow gespielt werden, MEDEAMATERIAL an einem See bei Strausberg, der ein verschlammter Swimmingpool in Beverley Hills oder die Badeanstalt einer Nervenklinik ist. Wie MAUSER eine Gesellschaft der Grenzüberschreitung, in der ein zum Tod Verurteilter seinen wirklichen Tod auf der Bühne zur kollektiven Erfahrung machen kann, setzt LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN die Katastrophen voraus, an denen die Menschheit arbeitet. Die Landschaft mag ein toter Stern sein, auf dem ein Suchtrupp aus einer andern Zeit oder aus einem andern Raum eine Stimme hört und einen Toten findet. Wie in jeder Landschaft ist das Ich in diesem Textteil kollektiv. Die Gleichzeitigkeit der drei Textteile kann beliebig dargestellt werden.⁸²⁶

Komad-krajolik sadrži likove koji nužno ne igraju nikakvu radnju, niti je njihov psihološki aspekt u centru, pa čak ni bilo kako povezan ili uključen u komad. Ti likovi često ni na koji način ne kontroliraju dijalog među sobom, barem ne u dovoljnoj mjeri da bi se mogla pratiti linearna radnja. Međutim, ovdje je radnja komada poznata kroz mit o Jasonu i Medeji koji se ovdje pojavljuju u središnjem dijelu komada, dok u prvom i trećem prevladavaju slike užasa, krvi, smrti, nasilja, i patnje. Višeslojna simbolika koju ove slike predstavljaju vrlo je daleko od pojma tragedije, a ponajmanje sadrži elemente tradicionalne tragedije kao što su radnja,

⁸²⁴ (Müller 2006: 3)

⁸²⁵ (Müller 1994: 319f)

⁸²⁶ (Müller 2006: 14)

junak(inja), tragična greška, pa ipak, ovi se elementi mogu iščitati u središnjem dijelu, u razgovoru između Medeje i Jasona.

Iako je u središnjem dijelu ponajviše zastupljen mit i njegov predložak, u završnom je dijelu *Landschaft mit Argonauten* prisutan apokaliptičan kraj koji se proteže kroz cijeli treći dio:

Und über mir erschien das erwartete Flugzeug
Ohne Gedanken wußte ich
Diese Maschine war
Was meine Großmütter Gott genannt hatten
Der Luftdruck fegte die Leichen vom Plateau
Und Schüsse knallten in meine torkelnde Flucht
Ich spürte MEIN Blut aus MEINEN Adern treten
Und MEINEN Leib verwandeln in die Landschaft
MEINES Todes
IN DEN RÜCKEN DAS SCHWEIN
Der Rest ist Lyrik Wer hat bessre Zähne
Das Blut oder der Stein⁸²⁷

Upravo je u ovom posljednjem dijelu najjače izražena postkolonijalna kritika i to kroz odnos prema Jasonovu liku. Mülleru je draža Medeja i posvećuje joj više prostora, što je u skladu s odnosom postmodernista prema ženskim likovima koji dobivaju na važnosti i iz čije perspektive se tradicija promišlja na posve drugi način. Iako Jason Medeji predbacuje da je on taj koji ju je stvorio, jer kaže: „Was warst du vor mir Weib“⁸²⁸, na kraju njega zdrobi teret vlastite povijesti i osvajačkih zločina. Müller je to prikazao kroz sliku uništenog broda pod kojim je stradao Jason kao eksponent kolonijalne politike koji mora pasti pod teretom vlastitih zlodjela i pokradenog blaga koje je, ispostavlja se, zapravo bezvrijedno smeće.

Nadalje, cjelokupan krajolik koji Müller slika stvarajući demonske slike, kakvima ih naziva Frye, ima snažnu simboliku koja se može sažeti u analogiju uništenja okoliša od čovjekove ruke: opustošena obala puna smeća, slike lešinara, krvi i izmeta, uništeno drveće.

Komad je višeslojan. Jedan sloj čini aspekt opisa položaja i identiteta intelektualca u sustavu diktature jer sadrži izravne aluzije na Jugoslaviju. Sljedeći sloj čini segment direktne kritike konzumerizma (slike smeća) i opasnosti od nezaustavljive i neumoljive tehnologije (bombe, automobili, aparati i strojevi). Osim postkolonijalne, izražena je i kritika rata i nasilja

⁸²⁷ (ibidem: 13)

⁸²⁸ (ibidem: 5)

općenito, vidljiva u slikama bombi, aviona koji nadlijeću, hitaca iz oružja, krvi, razbijenih glava, mrtve djece.

Naposljetku kroz središnji dio ovog višeslojnog komada, očit je suvremeni odnos žene i muškarca te položaj žene i ženski pogled.

U tom središnjem dijelu čitaju se muško-ženska predbacivanja pred razvod braka:

Dreimal fünf Nächte Jason hast du nicht
Verlangt nach mir Mit deiner Stimme nicht
Und nicht mit eines Sklaven Stimme noch
Mit Händen oder Blick⁸²⁹

Ni Jason ne ostaje bez „tipičnog“ muškog odgovora: „Wann hört das auf“ ili pak „Was warst du vor mir Weib.“⁸³⁰

Nakon prepirke slijedi dugačak Medejin monolog u kojem ona pripovijeda svoju nesretnu sudbinu koja joj je namijenila Jasona i natjerala da ubije vlastitog brata. U trenucima, ona doista prijeti Jasonu ubojstvom sinova:

[...] Liebst du deine Söhne
Willst du sie wiederhaben deine Söhne
Du bist mir einen Bruder schuldig Jason⁸³¹

Medeja uviđa da stoji na putu „novoj“ sreći svoga muža kojem je nekad bila poslušna žena, a sada, kada je digla glas, rekle bi feministice, odbačena je. Osjeća se prevarenom jer je postala otirač i smetnja novoj obitelji pri njihovom usponu k sreći. Izdana je žena koja ne može prihvatiti muževljev novi život i teško se miri s činjenicom što će morati dijeliti svoju djecu, od koje se, također, osjeća izdanom. obraća se sinovima:

Schauspieler seid ihr Kinder des Verrats
Schlagt eure Zähne in mein Herz und geht
Mit eurem Vater ders getan hat vor euch⁸³²

Važno je naglasiti, mit o Medeji kod Müllera ipak nije razoren, već sadrži fragmentarne elemente, natruhe i tragove antičkog predloška u Medejinim replikama Jasonu, a u potpunosti

⁸²⁹ (ibidem: 5)

⁸³⁰ (id)

⁸³¹ (ibidem: 7)

⁸³² (id)

je realiziran u njenu monologu. Već na početku ističe Müller Medejinu kletvu novoj Jasonovoj supruzi: „SCHLAMMFOTZE SAG ICH ZU IHR DAS IST MEIN MANN“⁸³³, „Könnt ich sie aus dir beißen deine Hure/ And die du mich verraten hast.“⁸³⁴ Potom iznosi i činjenice o ubojstvu Medejina brata: „Du bist mir einen Bruder schuldig Jason.“⁸³⁵ U monologu navješćuje Medeja kakav će dar dati Jasonovoj mladenki obraćajući se svojim sinovima:

Ich will die Braut zur Hochzeitsfackel machen
Seht eure Mutter gibt euch jetzt ein Schauspiel
Wollt ihr sie brennen sehn die neue Braut
[...]
Mein Schauspiel ist eine Komödie Lacht ihr⁸³⁶

No Medeja poludi kada zaplaču djeca i tada nagoviješta svoj monstruozi čin:

Wie Tränen für die Braut Ah meine kleinen
Verräter Nicht für nichts habt ihr geweint
Aus meinem Herzen schneiden will ich euch
Mein Herzfleisch Mein Gedächtnis Meine Lieben
Gebt mir mein Blut zurück aus euren Adern⁸³⁷

Ona ubija svoju djecu na kraju u ludilu i naletu bijesa, a kao dodatni element navodi Müller grižnju savjesti zbog izdaje domovine: „Die Schreie von Kolchis auch verstummt Und nichts mehr.“⁸³⁸ Značaj ovoga leži u činjenici da je nju osim osobne propasti kao sestre, kćeri, supruge i majke mučila i grižnja savjesti zbog izdaje domovine. Takva je ekscesivna ljubav prema domovini umalo bila i propas Dürrenmattove Ree u *Romulu*, no tamo je postojao „hrabri čovjek“, njen otac Romul koji je to pokušao spriječiti. Ova vrsta ekscesivne ljubavi i kod Müllera nailazi na kritiku, kao što je naišla i kod Dürrenmatta. Kritika je upućena i političkom i državnom režimu koji zahtijeva neupitnu poslušnost pojedinca bez obzira na posljedice.

⁸³³ (ibidem: 3)

⁸³⁴ (ibidem: 6)

⁸³⁵ (ibidem: 5)

⁸³⁶ (ibidem: 8f)

⁸³⁷ (ibidem: 9)

⁸³⁸ (id)

Kao predstavnik postdramskog teatra Heiner Müller kritičara lišava mogućnosti „dramske analize“ teksta ili pak izvedbe. Ono što je ovdje moguće analizirati su slike užasa koje nagoviještaju katastrofu, štoviše, tragediju cijelog čovječanstva, čija sudbina zasta jest tragična u aristotelovskom smislu jer je čovječanstvo u neznanju uništavalo svoj vlastiti svijet (kao što je Edip ubio u neznanju svog oca) te se vratilo destruktivnoj sili koja ga je vjerojatno i stvorila – atomskoj energiji (kao što je i Edip oženio svoju majku) te koja će vjerojatno na kraju biti i uzrokom njegove propasti (opet kao kod Edipa).

3.3.2.3. Dea Loher: *Manhattan Medea* (1999.)

Za razliku od Müllerova komada *Medematerial*, *Manhattan Medea* Dee Loher zadržava elemente antičkog mita, a može li se nazvati tragedijom pokazat će sljedeći odlomci.

Manhattan Medea je, kako joj i sam naslov kaže, moderna verzija Medejine tragedije koju Loher smješta u srce New Yorka, a njeni su glavni likovi makedonske izbjeglice Medea i Jason, koji su kao slijepi putnici dospjeli do SAD-a. No, nakon godina provedenih s Medejom, Jason se sada ženi bogatom kćerkom vlasnika ilegalnih krojačnica.

Dea Loher je suvremena njemačka autorica rođena u Traunsteinu 1964. godine. Studirala je filozofiju i germanistiku u Münchenu, a živi u Berlinu. O kvaliteti njena pisanja govore i brojne nagrade. Dobitnica je „Playwrights Award“ Royal Court teatra iz Londona za *Olginu sobu*, komad iz 1993. godine. Također je dobila i Goethepreis na festivalu Mülheimer Theatertage za komad *Tätowierung* 1993. godine; potom iste godine i „Preis der Frankfurter Autorenstiftung“, a nešto kasnije i „Fördergabe des Schiller-Gedächtnispreises von Baden-Württemberg“ (1995.). Nagrade „Jakob Michael Reinhold Lenz-Preis Jena“ i „Gerrit-Engelke-Literaturpreis Hannover“ je dobila 1997. godine, a „Mülheimer Dramatikerpreis“ za komad *Adam Geist* 1998. godine. Nedavno (2008.) je dobila „Mülheimer Dramatikerpreis“ za komad *Das letzte Feuer*.

Njeni su Jason i Medeja moderni par makedonskih izbjeglica koji su se kao slijepi putnici prošvercali u Ameriku, u zemlju bezbrojnih mogućnosti da započnu novi život daleko od ratnih zbivanja u vlastitoj domovini. Upoznajemo ih kroz niz slika koje su kao fragmenti izdvojeni iz priče, a praznine se popunjavaju kroz sjećanja i pripovijedanje. Cjelovitost tradicionalnog mita se realizira kroz Medejinu interakciju sa sporednim likovima koji poput

katalizatora djeluju na nju i pomažu da se ostvari mit u kojem ona ubija buduću ženu svoga muža, ali i svog vlastitog sina.

Radnja je ovog komada smještena u sadašnjost, u jedan od najvećih gradova na svijetu. New York, koji okuplja 8 milijuna ljudi iz gotovo cijelog svijeta, svojim kozmopolitizmom ukazuje na univerzalnost problema koji Loher želi istaknuti, a to je na gubitak identiteta.

U prvoj sceni/slici Medeja čeka ispred kuće bogataša i razgovara s vratarom Velazquezom. Iz tog razgovora saznajemo da se kći iz bogataševine kuće udaje za nekog koga je nedavno upoznala, a taj netko je Jason. Saznajemo i da je poveo sina sa sobom te da dijete sad živi nekim drugim životom. U drugoj se sceni pojavljuje Jason, te on i Medeja počinju otkrivati strašnu pozadinu njihove zajedničke priče. On je, utopivši vlastitu majku došao u Medejino mjesto odakle se s njom i njenim bratom ukrcao na brod za Ameriku.

Saznajemo da je Jason već pri dolasku u Medejino selo bio neobičan, točnije drukčiji od drugih. Majka mu je dala neobično ime za to podneblje – Jason – ime iz nekog drugog svijeta, te je on čim je porastao, poželio osvojiti taj novi svijet. Medeja mu je bila sredstvo kojim je to učinio. Ona je ukrala ocu novac kojim su pobjegli i platili kapetanu prijevoz u „obećanu zemlju.“ Kao i u tradicionalnom mitu, Jason je onaj „drugi“ koji dolazi izvana i unosi nemir u Medejin svijet. Oni odlaze zajedno u SAD i provode sedam godina preživljavajući i radeći svašta kako bi imali gdje spavati i kako bi se prehranili. No, Jason je želio više od običnog posla kuhara, konobara ili čistača kakav je u svom statusu makedonskog izbjeglice mogao dobiti u ilegali. Želio je bogatstvo i lagodan život, a to nije mogao ostvariti uz Medeju. Uz Medeju ga je vezala mračna prošlost i proživljena traumatična iskustva. Kad upoznaje mladu bogatu nasljednicu, grabi svoju priliku i nastoji sebe (i sina) izdici iznad blata i mraka svog ilegalnog svijeta. No, pritom se mora osloboditi Medeje. Njegova slabost i antijunaštvo se očituju u neodlučnosti i nemogućnosti da se skrasi s jednom ženom: JASON: “Wenn ich leben könnte mit zwei Frauen, wäre ich glücklich.”⁸³⁹

Iz druge scene, iz razgovora Medeje i Jasona saznajemo i da je Medeja ubila vlastitog brata na brodu, na njihovom putu u SAD. Izbola ga je nožem jer je napao Jasona i nju zbog nestašice hrane. Saznavši da je Medeja trudna, njen se brat uspaničio da neće imati dovoljno hrane na brodu te da, kad dođu na odredište, neće moći preživjeti s količinom novca koju imaju.

⁸³⁹ (Loher 1999: 29)

Uspaničio se i napao dvoje ljubavnika, na što su ga oni u borbi izboli nožem i noću bacili njegovo mrtvo tijelo preko ograde broda u more.

Medejino simbolično samoranjavanje tim istim nožem tijekom komada, pri čemu si ona zarezuje obraze, način je da pokuša umiriti svoju savjest i da se kazni, odnosno rehabilitira, jer je progoni slika brata koji se pojavljuje u očima njenog djeteta. Dijete tako postaje živi podsjetnik na ono što su Medeja i Jason zajedno učinili na brodu te će je dovesti do psihotičnog stanja kojem se neće moći othrvati i što će, na kraju krajeva, i dovesti do tragedije.

Grižnja savjesti ne muči samo Medeju, već i Jasona. On također ne može izdržati pritisak njihove mračne prošlosti te je novi brak način na koji pokušava od nje pobjeći:

JASON: Mit uns würde immer Kampf sein.
Zwischen uns würde immer Tod sein.
Wir haben uns die Hölle geschaffen,
Und ich muss dich lassen oder –
Dieses Feuer frißt mich – ⁸⁴⁰

Jason je daleko od junaka. Kako doznajemo iz njegova opisa, on ni tjelesno ne sliči junaku, a nije junak ni po karakteru. On je zapravo neodlučni, slabi muškarac u krizi srednjih godina s bolesnom željom da zadrži Medeju u kući svoje nove mladenke, vjerojatno iz straha i u namjeri da Medeju drži pod kontrolom, jer ona jedina zna njegovu prošlost punu ubojstava.

Treću scenu čini kratki Medejin monolog koji svojim zadnjim stihovima nagoviješta tragediju koja će se odigrati:

Nicht für Jason
Nicht für mich
Nicht für das Kind
Nicht weil dass Messer in meiner Hand war

Für ein Gesetz

Der Falke
Lilie im Schnabel
Fliegt über Schnee

Das war mein Gesetz, Jason

⁸⁴⁰ (ibidem: 35)

Dir zu folgen und meiner Stimme
Und das war eins für lange Zeit
Meiner Stimme zu folgen und dir
Jetzt
Ist kein Gesetz mehr
Außer mir⁸⁴¹

Simbolika sokola s ljiljanom u kljunu odgovara konvenciji proročanstva ili vizije koja nagoviješta tragični *nefas*. Ovdje još uvijek subliminalna slika u potpunosti će postati jasna u šestoj sceni.

U četvrtoj se sceni pojavljuje Deaf Daisy, gluhi transvestit, koji će biti Medejin pomagač pri ostvarenju plana. Deaf Daisy pomaže Medeji nabaviti crvenu kožnu haljinu koja je predugo stajala u kiseline, te je stoga toksična, a koju Medeja namjerava dati mladenki da odjene za vjenčanje. Ironija leži u tome što će je Deaf Daisy nabaviti iz otpada jedne od brojnih ilegalnih krojačnica Sweatshop Bossa, mladenkina oca.

U petoj sceni Medea napokon susreće Sweatshop Bossa. On utjelovljuje mitskog kralja koji ju protjeruje iz Korinta. Sweatshop Boss je, usprkos molbama Jasona i pristanku njegove kćeri ne želi primiti u kuću, ali joj ni ne želi dati dijete. Iz njihovog razgovora se čini da su oboje na jednakoj razini moći, u jednakom položaju jer stoje nasuprot jedno drugom kao najljući suparnici u bitci:

SWEATSHOP BOSS: Sie nennen dich Hexe.

MEDEA: Das kommt in Mode. Und ist doch nur bequem. Der Ausdruck einer Faulheit, die ausruft: die Willkür böser Götter, wenn sie auf die Folgen ihrer Taten sehen muß. Das zieht sich leicht aus der Verantwortung.⁸⁴²

Identitet Medeje je, očito, već unaprijed stvoren i formiran. I Velazquez i Sweatshop Boss su čuli priče o njoj i prije nego su je sreli. Problem njenog identiteta leži u tome postupa li ona samo u skladu s onim što joj je od okoline i društva već odavno pripisano i nametnuto ili se tome nastoji othrvati, no, bezuspješno? Ako analiziramo Medejinu ličnost kroz Lacanovu trijadu realnog, imaginarnog i idealnog, uočiti ćemo da je njeno realno *ja* nesigurno i

⁸⁴¹ (ibidem: 40)

⁸⁴² (ibidem: 46)

izgubljeno. Ono imaginarno, kako je drugi vide, je odavno formiran arhetip opasne (djeco)ubojice, i toliko je izraženo da u potpunosti potiskuje idealnu sliku kojoj Medeja treba stremiti, pa ta slika nestaje. Jedino joj preostaje prikloniti se slici kakvu su drugi stvorili od nje i realizirati je.

U ovom je trenutku Medeja u svojoj realnoj ulozi. Ona je žena i majka koja slijedi svoje instinkte i želi biti sa svojim djetetom. Unatoč Medejinim molbama da joj preda dijete Sweatshop Boss ga želi zadržati kod sebe pod izlikom da će mu pružiti mogućnosti dobrog obrazovanja. Zapravo ga želi zadržati kao živo jamstvo da se nešto ne bi dogodilo njegovoj kćeri, svjestan opasnosti koju Medea predstavlja za njegovu kuću. U njegovim je očima Medejin identitet poistovijećen s opasnošću, prijetnjom, smrću, strahom. On projicira tu sliku natrag prema Medeji i ona prihvaća tu refleksiju kao jedino čemu može stremiti u ostvarenju vlastitog identiteta. Sve moguće idealne slike kojima bi mogla stremiti su se razbile zbog trauma koje je doživjela u prošlosti, a ponajviše zbog počinjenog ubojstva brata. Zbog toga nije u mogućnosti osloboditi se svoje psihoze.

Sweatshop Boss vidi odakle potječe Medejina psihoza i to potvrđuje njegovu sliku o njoj: njeno dijete kaže da se jedne noći rodilo iz vode i da nema ime.⁸⁴³ Sweatshop Boss shvaća koliko je njena psihoza duboka te koliko bi daleko mogla otići u trenu slabosti, te iz predostrožnosti naređuje da Velazquez bude prisutan tijekom njenog rastanka sa sinom.

Njegovu surovost pokazuje činjenica da je svjestan nesreće koju je zapravo prouzrokovala njegova kći i njena hirovitost. Claire je nasljednica i vrlo poželjna udavača, stoga je muškarci salijeću, a ona je odabrala upravo nekoga tko joj po statusu ne odgovara. Upravo joj je zato i privlačan. Njen otac vidi jasno njenu skorupost:

SWEATSHOP BOSS: Es gibt etwas Befriedigendes sich einen hergelaufenen Hund aus Chinatown zu nehmen. [...] sein Fell hat den Geruch der Straße, das kitzelt sie. Aber sie wird noch sehen, wie diese Hunde beißen. Das wird ein Spiel. Ich freue mich darauf. Das Ende ist noch nicht entschieden.⁸⁴⁴

Claire je, dakle, iskoračila iz vlastitog svijeta, prešla je konvencijama dopuštenu granicu i izazvala zlu kob.

⁸⁴³ „Sagt, es habe keinen Namen, und es sein eines Nachts aus dem Wasser geboren.“ (ibidem: 48)

⁸⁴⁴ (ibidem: 47)

Medeja u očaju počinje moliti Sweatshop Bossa za ostanak s djetetom, da je ne tjeraju iz kuće, no kada je on odbije, iz pokornice koja moli u trenu se preobražava u prijeteću goropadnicu koja se bori za svoje dijete: „Wie Sie mich fürchten müssen. Wie Sie mich hassen müssen.“⁸⁴⁵

U šestoj sceni ponovno nastupa Medeja s monologom kojim potvrđuje svoju konačnu odluku o osveti i slikom krvavog snijega i sokola bez ljiljana nagoviješta strahotu koja će se dogoditi. Stihovi su u kontrastu s onim stihovima u trećoj sceni:

„Für Jason
Für das Kind
Weil das Messer in meiner Hand war

Für welches Gesetz

Der Falke
Lilie im Schnabel
Fliegt über Schnee

Falke ohne Lilie
Bleibt

Roter Schnee⁸⁴⁶

Medejina se vizija sokola iz treće scene, koji prelijeće čisti bijeli snijeg s ljiljanom u kljunu, ovdje preobražava u sokola bez ljiljana, a snijeg je crven, krvav. Slika sokola simbolizira nju samu koja se nastoji izdignuti iznad situacije zajedno sa svojim djetetom. Ljiljan kao simbol čistoće i nevinosti ovdje označava njenog sina. Dijete joj je oduzeto i ona je u stanju potpunog *furora* i *dolora* koji se miješaju s halucinacijama brata u liku njenog djeteta, što će dovesti do tragičnog kraja.

U sedmoj sceni zajedno s Deaf Daisy planira Claireino ubojstvo. Pri tome Deaf Daisy, iako aktivno sudjeluje u pomaganju pri ubojstvu s predumišljajem, izdvaja sebe kao promatrača sa strane. Njegovo će, naizgled bezazleno djelovanje, katalizirati katastrofu: „Ich bin noch nicht auf dieses Karussell gesprungen, ich höre nur die Melodie, das leiert und hat Sprünge. Sagen wir, ich gebe diesen Müllsack für ein Schauspiel. Wird es eine Komödie, wird es eine Tragödie, es tut nichts, wenn es nur ein echtes Spiel ist.“⁸⁴⁷

⁸⁴⁵ (ibidem: 52)

⁸⁴⁶ (ibidem: 53)

⁸⁴⁷ (ibidem: 54)

U osmoj sceni Medeja pripovijeda detaljnu cijelu priču o tome kako je na brodu ubila brata i pred Jasonom se pretvara da je popustila i odustaje od odvođenja djeteta te se samo želi pozdraviti s njim.

U ovoj sceni Jason opisuje svoj san u kojem su dvije mladenke, Medeja u bijelom i Claire u crnom. U snu ga kralj obasipa nakitom, a kada ga upita kojom će se ženom oženiti, Jason ne može odlučiti i kaže da će to biti iznenađenje. Na to svi uzvanici nestaju, a nestaju i Medeja i Claire. Jason od Medeje traži pomoć pri izboru žene te mu Medeja kaže da je on već izabrao i daje mu poklon za njegovu mladenku.

U devetoj sceni Velazquez vodi Medeju na rastanak od sina, a u desetoj se Medeja djetetu obraća kao bratu koji se vratio da je progoni. Tada Medeja uguši dijete vrećicom za smeće.

Prije analize samog mita, promotrimo koliko je Loheričin tekst zapravo socijalno angažiran i koliko progovara o gorućim problemima današnjice na više razina. Tekst progovara o problemima onečišćenja okoliša jer je Deaf Daisy haljinu bez problema uspjela nabaviti s opasnog otpada unutar grada, dostupnog svima. Nadalje, tekst predstavlja i društveno angažiran teatar koji progovara o problemima kriminala i izrabljivanja ilegalnih imigranata. Vidljivo je to na primjeru Jasonova budućeg punca, vlasnika lanca ilegalnih tvornica odjećom. Zatim se osvrće i na problem krijumčarenja ljudi prikazavši brutalne događaje i način na koji su Jason i Medeja stigli u SAD, ali i na konzumersko kapitalističko društvo puno nasilja, čija je žrtva primjerice Deaf Daisy. Naime, njen/gov je otac ustrijelio majku u glavu te je tako Daisy oglušio.

Osim ovih gorućih globalnih pitanja, Loher se u velikoj mjeri bavi i pitanjem umjetnosti odnosno estetike. Za nju, ljepotu čini ono što se suprotstavlja prividu, što odskače od jednoličnosti prosjeka, što je drugačije od očekivanog. VELAZQUEZ: „Das, was dem ersten Eindruck widerspricht, was sich dem Schein entgegenstellt, zum Beispiel, das macht Schönheit.“⁸⁴⁸ U tu svrhu Loher koristi postupke redefiniranja tradicije i reinterpretacije motiva, simbola i ustaljenih principa kroz lik vratara/umjetnika Velazqueza i Deaf Daisy.

Velazquez je vratar i to je njegov posao, no on je zapravo umjetnik, slikar. Njegova dvojna uloga je važna za ostvarenje dvaju ciljeva. Kao vratar, čuvar je praga između svjetova – odvaja bogataški svijet od siromašnog, božanski od smrtnog, civilizirani od barbarskog, onemogućuje pristup nepoželjnima, sprječava nepoželjne događaje, a zato mora preuzeti i ulogu čuvara pri Medejinu rastanku od sina. Tu ulogu razmeđe između svjetova Loher

⁸⁴⁸ (ibidem: 15)

pripisuje umjetnosti. No, on nije dovoljno jak fizički nadvladati nasilje, poput kora se ne suprotstavlja Medeji, nego ostaje izvan zatvorenih vrata. Nasilju se uspijeva suprotstaviti samo simbolički – svojom umjetnošću. On joj poklanja sliku koja je djelo Diega Velazqueza *Filip Prospero* iz 1659. i uvjerava je da se njenom sinu ništa neće dogoditi dok je on ovdje vratar. Slika je treba uvijek podsjećati na sina. No, komad završava tako što kroz vrata kuće izlazi goruće ljudsko tijelo, a to je Claire u gorućoj haljini od kiseline, što također odgovara elementima iz antičke predaje. Vatra zahvaća i Velazquezovu sliku dječaćića, te dok ta ljudska baklja gori, Deaf Daisy pjeva. Kako njena pjesma završi tako se i vatra polako gasi, a umjesto Velazquezove slike pojavljuju se Picassove *Male dvorske dame*. Iz Velazqueza nastaje Picasso; iz jednog muškog lika, nastaju ženski likovi. Slučajno ili ne, ovime Loher komadu daje najjaču označnicu postmodernog teatra. Da bi se shvatila simbolika, čitatelj, ali i gledatelj u publici mora znati da je Velazquez veliki španjolski majstor baroknog 17. stoljeća i da je njegovo djelo od velike važnosti za afirmaciju slikarstva kao umjetnosti u Španjolskoj koja je u to vrijeme još uvijek slikarstvo smatrala zanatom. S druge je strane potrebno znati da je Velazquezova slika koja se koristi u zadnjoj sceni, slika dječaćića, princa Filipa, te da se vatrom transformira u Picassa, kao simbolični prekid s tradicijom i reinterpretacija već postojećeg. Naime, Picasso je jedan od umjetnika koji je najradikalnije napravio odmak od tradicionalnih načina slikanja u svojoj umjetnosti. Nadalje, Picassove *Male dvorske dame* su reinterpretacija Velazquezovih *Las Meninas*, i kako im samo ime kaže, prikazuju ženske likove. Jedan se dječak s Velazquezove slike pretvara u djevojčice i žene. Ponovno se možemo pozvati na tvrdnju Dubravke Oraić-Tolić da postmoderna pripada ženama.

Osim Velazqueza, Loher pripisuje značajnu ulogu i transvestitu Deaf Daisy. Kroz ovaj lik Loher također reinterpretira tradiciju. Naime, u komentaru ljepote (estetika/umjetnost) on/a parafrazira Shakespeareovu poslovicu „Ljepota je u oku promatrača“ kako slijedi: „Schönheit – die Lüge im Auge des Betrachters.“⁸⁴⁹ Loher tako kritizira i plitkost i opsjednutost današnjeg društva vanjskim izgledom i zadržavanjem mladalačke vanjštine.

Osim toga, Loher aludira i na ispraznost riječi odnosno moderne komunikacije. To čini smještajući radnju u New York, u grad u kojem svatko priča sa svakim, ali te riječi često ništa ne znače, već su samo znak isprazne ljubaznosti. Također spominje kako riječi često jednostavno padnu beživotno na pod nakon što su izgovorene u hiru.

⁸⁴⁹ (ibidem: 55)

Bila ovakva višeslojnost teksta slučajna ili ne, Loher je pri pisanju komada željela istražiti razliku između Jasona i Medeje, muškarca i žene. U jednom intervjuu, svoj izbor i realizaciju upravo ovakve Medeje objašnjava ovako:

Was mich reizte, war die Unbedingtheit dieser Frau. Was bringt eine Frau dazu, ihr Kind zu töten? [...] Manhattan Medea spielt im New York von heute. Jason und Medea sind zwei illegale Einwanderer. Mich interessierte die Differenz zwischen den beiden. Jason ist bereit zur Assimilation. Medea nicht.⁸⁵⁰

Kao i kod antičke tragedije, kako smo vidjeli, okosnicu čini dihotomija muško/žensko, barbarsko/uljuđeno, poznato/tuđe. Ovdje je još prisutna i snažna kritika nemogućnosti prave ljubavi koja je ispoljena kod oba spola, kao i prikaz disfunkcije moderne obitelji. Obiteljski odnosi su poslužili da se dočara brutalna borba za preživljavanje koja završava rodomorstvima, što je najvidljivije u odnosu Medeje i njenog brata na brodu, te u priznanju da je Jason ubio svoju majku jer ga je usporavala u bijegu pred ratnim strahotama. Takvi narušeni obiteljski odnosi doveli su i do raspada zajednice Jasona i Medeje, te naposljetku i do ubojstva vlastitotg sina.

Osim činjenice da se Jason, moderni muškarac koji stremi boljem životu, uspio asimilirati, kako je rekla sama Loher, on se uspio osloboditi i krivnje i grižnje savjesti za počinjena ubojstva te krenuti dalje nesmetano u novi život što ga čini beskrupuloznim čudovištem koje doslovno gazi preko leševa bez imalo kajanja.

S druge strane, Medeja se nije uspjela othrvati osjećaju krivnje zbog ubojstva brata te je kroz tu činjenicu dobila novu dimenziju koja ju donekle rehabilitira, i prema senekijanskim terminima stavlja u stanje *furora* i *dolora* zbog kojeg počini *nefas*, te se stoga ne može držati odgovornom za svoj zločin. Zbog svog je psihotičnog stanja u sinu vidjela brata i ubila ga da se oslobodi njegova proganjanja. Tako je na neki način Loher opravdala Medejeno ubojstvo djeteta jer ga je objasnila kao posljedicu psihoze nastale nagomilavanjem krivnje zbog ubojstva brata.

Možemo zaključiti da Loher nije razorila mit, već ga je zapravo potvrdila. Potvrdila je kako Jason i Medeja ne mogu zajedno („Wasser und Feuer gehen nicht zusammen“), oni su vječni arhetipovi nevjernog muža i prezrene žene koja postaje djecoubojica, bez obzira na pokušaje

⁸⁵⁰ (Bartens 1999: 87)

rehabilitacije i jednog i drugog.⁸⁵¹ I oni su sami svjesni svoje uloge i percepcije kakvu nose kroz povijest te će takvu uklogu i odigrati:

JASON: Daß wir nicht zusammen leben können, Medea, du weißt es.

MEDEA: Nein. Ich weiß es nicht.

Es heißt Jason und Medea seit wie viel Jahren.⁸⁵²

Jason se dakle prilagodio svojoj ulozi, prihvaća je i čini se, prihvaća i katastrofu koja s njom dolazi. On se prilagodio i situaciji u novom svijetu, dok Medeji to nije uspjelo. Ostala je zarobljena u svijetu u kojem ona i Jason žive skladno i zajedno.

Loheričini su likovi tako zapravo obrnuto proporcionalni tradicionalnom mitu u kojem je ona prilagodljiva i vješta žena, vična životu, koja pođe za svojom ljubavi i uspješno živi u njegovu svijetu, sve dok je sretna s njim. U mitu je ona osjetila poziv i krenula u pustolovinu, no ovdje Jason polazi u novi svijet jer mu je to ona omogućila. On je taj koji se uspije prilagoditi, pa čak i krenuti dalje, dok ona ostaje zarobljena u prošlosti, zbog čega i dolazi do katastrofe na kraju. Ubojstvo djeteta više pogađa nju: „Von jetzt an werde ich eine lebende Tote sein.“⁸⁵³ Za razliku od mitske Medeje koja se čini nepovrijeđena svojim zločinom, Loheričina je Medeja sama sebe kaznila, a ne Jasona. Mi ne znamo kakav učinak ima ovaj čin na Jasona jer je Medeja u prvom planu, u skladu s postmodernističkom poetikom žene u fokusu interesa.

3.3.2.4. Ivana Sajko: *Arhetip Medeja, monolog za ženu koja ponekad govori / Bilješke s odigrane predstave* (2001. – 2004.)

Ivana Sajko rođena je 1975. u Zagrebu gdje je diplomirala dramaturgiju. Hrvatska je dramatičarka mladog naraštaja izvođena i poznata u zemlji, ali možda još više u inozemstvu. Njena je karijera bogata iskustvom i nagradama, a biografske crtice bilježe da je radila kao voditeljica književne emisije, urednica časopisa, predavačica na fakultetu, dramaturginja i redateljica dramske skupine.

U uvodnom smo dijelu ovog poglavlja vidjeli u kolikoj je mjeri dramatičaru, ali i književniku i umjetniku općenito zanimljiv motiv Medeje, a Bassnet tvrdi da je taj motiv bio tipičan u 80-

⁸⁵¹ Vidi bilješku 818

⁸⁵² (Loher 1999: 19)

⁸⁵³ (ibidem: 61)

im i 90-im godinama 20. stoljeća.⁸⁵⁴ Sajko potvrđuje da taj interes ne jenjava ni u 21. stoljeću, što dokazuje da hrvatska drama ide ukorak sa svjetskom.

U djelu *Bilješke s odigrane predstave: Arhetip: Medeja. Monolog za ženu koja ponekad govori* može se „razvidjeti (post-dramsko) križanje metateatarskih strategija i femininih, a možda i feminističkih preokupacija.“⁸⁵⁵ Označnica 'postdramsko' je za ovaj rad najrelevantnija, jer je tekst autorice Sajko upravo to, komad postdramskog kazališta u svojoj kompleksnosti.

U samo nekoliko stranica, Sajkin su tekst doslovno bilješke. Ono što se sa sigurnošću može ustvrditi jest da su to bilješke žene, a otvoreno ostaje jesu li to bilješke same autorice, glumice, redateljice, lika Medeje, ili pak sve odjednom. Čale Feldman tekst čita kroz feminističku vizuru, koja ovdje nije važna za analizu, pa će je se ista doticati samo ovlaš, bez ulaženja u detaljnu problematiku feminističke teorije književnosti i feminističke književne kritike. Predstojeća će se analiza baviti elementima mita, odnosno tragedije na teorijskoj osnovi Lehmannova postdramskog kazališta.

Dilema tko je ženski lik koji govori zapravo sama po sebi daje odgovor. Kako to može biti bilo koja od navedene četiri žene, da se zaključiti da to mogu biti sve one, odnosno univerzalna žena: „U svakom sam slučaju rođena s bezbroj prednosti – s utrobom i rukama od pamćenja. Imam stotinu godina...lažem, imam i više,“⁸⁵⁶ te na kraju ustvrdi: „Stara sam, ali ne mogu umrijeti. Čekam da me pozovu, no nitko ne izgovara to ime: Medeja, žena koja nisam.“⁸⁵⁷ U liku se stoga može iščitati utjelovljenje svake žene, kao i arhetip svake žene, pa i Medeje. Referencijalnost na mit o Medeji tu prestaje i počinje obuhvaćati puno veće, univerzalne razmjere – razmjere odnosa muško-žensko u osnovnoj jedinici društva koju čini život unutar najuže obitelji.

Ženski lik koji govori u komadu utjelovljenje je svih žena koje su upoznale ljubav, poželjele stvoriti dom, imale djecu te život završile u razočaranju i čekanju nečeg boljeg što nikad nije došlo.

⁸⁵⁴ Cit. prema (Gay 2003: 13)

⁸⁵⁵ (Čale Feldman 2003: 97)

⁸⁵⁶ (Sajko 2004: 12)

⁸⁵⁷ (ibidem: 17)

Komad započinje tradicionalno – didaskalijama i objašnjenjem, prema kojem se na sceni nalaze dvije žene: „Započinjemo u podrumskoj dvorani. Označile smo pozicije s kojih se promatramo i sjele između kutova. Dovoljno daleko da umanjimo nelagodu riječi što su napisane. Bose smo i hladno je, i neki nas podzemni propuh požuruje.“⁸⁵⁸

Ovdje nema mita, on je razoren. Nema ni tragedije, jer nema Boga: „Bog je napravio svijet mnogo prije mog rođenja. Kada sam se pojavila ja, već mu je odavno dosadilo. Otišao je.“⁸⁵⁹

Kazališna poetika Ivane Sajko izražena prethodnim navodom se, svjesno ili ne, referira na Nietzschea, Steinera, Fryea. Tragedije više nema jer nema Boga. Ostala je samo osobna nesreća ženskog lika koji govori, nevažna za sve, osim za nju samu. Njena „je ljubav imala glatku bradu i tvrdi trbuh, velike ruke i velike rečenice.“⁸⁶⁰ On je *bio* velik i lijep i pokorio ju je te je otada nesretna, „nikada smirena, nikada udomljena, nikada uspokojena, tek trenutačno sretna zbog grubosti kojom [ju je] pokorio.“ On je Jason, ljubavnik i muž, ali može biti i bilo koji muškarac, kao što je ona bilo koja žena.

Središnji dio komada čini jedno sjećanje: ona, on i djeca pošli su autom, kao obitelj, na blagdan, nekamo gdje je on morao održati nekakav govor. „Morali [su] odjenuti sivo i obući uske cipele. Jer u javnosti nije dostojno pokazivati široka stopala.“⁸⁶¹ Ovdje je vidljiv kontrast privatnog i javnog života. U javnosti sve mora biti idealno; ona se mora smiješiti, nositi sivo, dok je u stvarnosti žuljaju preuske cipele. Sudaraju se elementi dužnosti i slobodne volje. Oni moraju učiniti sve što se od njih očekuje, i ne smiju se žaliti, pogotovo ne ona koja mora „biti zakopčana, utegnuta, grudima okrenuta muškarcu, poluprofilom prema ostalima.“ Izvana, ona mora biti sve što se od nje očekuje, a ono iznutra nije nikome važno; ni njeni ožiljci, ni pokušaji da sagradi dom. Dok se voze k odredištu, djeca su „pospana, vrište,“ „jedno počinje povraćati.“ Moraju biti tiho, jer će inače naljutiti oca. Njena nesreća se očito ponavlja svaki dan. A ona će, čini se, svakog trenutka puknuti od silnog pritiska i osjećaja nelagode. Oni stižu na odredište gdje on treba održati govor na nekakvoj drvenoj tribini, u kaljuži. Sve je sivo, pada kiša, a ona je pobjuvana, nervozna, žuljevitih nogu, ali mora glumiti smiješak, jer će ga „glupača“ inače osramotiti.

⁸⁵⁸ (ibidem: 7)

⁸⁵⁹ (ibidem: 8f)

⁸⁶⁰ (id)

⁸⁶¹ (ibidem: 9)

Sajko vrlo suvereno iznosi odnos žene i muškarca kakav smatra da je prisutan u suvremenom društvu, a karakterizira ga već spomenuto stvaranje privida ideala pred budnim očima javnosti koja danas želi znati sve o svima, dok u stvarnosti vlada nemogućnost komunikacije, neizravna komunikacija, u trenucima čak tiha mržnja. To se najbolje očituje u pogledima koji si ona i on mogu uputiti još samo preko ogledala, u retrovizoru: „Gledam ga u retrovizoru. I on gleda mene. Mislim da mu se gadim.“⁸⁶² Jedini način komunikacije koji je preostao je ili posredstvom zrcala (retrovizora) ili je grub, zapovjedni način kojim joj on tu njenu najveću bojazan izravno i potvrđuje: „Nasmiješi se, glupačo! Stojiš kao smrt! [...] Gadiš mi se!“⁸⁶³ Njen osjećaj pomiješana bijesa, nelagode, srama, muke, zarobljenosti kulminira u trenutku njenog maštanja o različitim načinima ubojstva. „progutala sam pištolj i nož, otrov i bombu, zvekećem dok hodam i u svakom bih trenutku mogla eksplodirati.“⁸⁶⁴ U tom trenutku razmišlja o probadanju nožem, bacanju bombe, pucanjem iz revolvera, a sve da uništi tu iluziju u kojoj je prisiljena živjeti:

U desnoj ruci držim nož. Oštrica je duga dvadeset centimetara. Prstima sam čvrsto prihvatila dršku. Udaram iz ramena. Brzo. Još jednom. Ruke su mi najednom masne i ljepljive. Ne gledam gdje ubadam. Kod prvog udarca osjećam otpor tkiva i gadljivost. Kod drugog više ništa ne osjećam.

U desnoj šaci držim bombu. Teška je, ali ne preteška. Lijevim kažiprstom skidam poklopac upaljača. Brojim sekunde. Jedan, dva, tri, bacam je na cilj. Okrećem leđa eksploziji. Na podu sam s rukama preko glave. Ne čujem. Ne vidim.

Revolver. Držim ga s obje ruke. Ciljam. Dižem ga do visine očiju. Gledam kroz nišan. Ruke mi se tresu. Smirujem ih, dobro je, mišići su mi napeti, ukočena sam. Palcima otkočujem oružje. Ponovno nišanim. Zadržavam dah. Pucam. Lagani grč u vratu. Udišem. Pucam još jednom. Ne mislim na pištolj. Mislim na tebe. Da li me voliš?⁸⁶⁵

⁸⁶² (ibidem: 10)

⁸⁶³ (ibidem: 11)

⁸⁶⁴ (ibidem: 14)

⁸⁶⁵ (ibidem: 15)

Žena sluđena vlastitom nesrećom i neispunjenim životom mašta o ubojstvu. Zanimljivo je kod Sajko što nema ni traga elementu ljubomore koji bi njen lik natjerao na onaj strašan ishod djecoubojstva. Ona ovdje mašta o ubojstvu njega, Jasona, muža, ljubavnika, koji ju je unesrećio. A očekivala je „kako se pognuti, sijedi i poluslijepi i dalje traž[e] rukama u mraku, zamišljajući nedjelje, [njihovu] djecu i svoj sprovod s dugom povorkom nasljednika. I bila sretna i sigurna u svom čekanju.“⁸⁶⁶ Sve dok se iluzija ljubavi i sreće nije počela rasplinjavati, jer on ne poduzima ništa da pokuša očuvati brak.

Ona treba komad završiti riječima: „*Moja noć je duga, moja noć se produžuje...*“ i treba to ponavljati sve dok „*ljudi napuste gledalište, neka svi prestanu vjerovati da [će] ipak izgovoriti još nešto za kraj.*“⁸⁶⁷

Rečeno je da ovo nije tragedija – ubojstva nema⁸⁶⁸, tragične krivnje nema. Ovo je prikaz duboke nesreće suvremene žene nezadovoljne svojim životom koji je obilježila neostvarena karijera, dok muževljeva živo postoji i napreduje. Njenu svakodnevicu obilježava manjak ispunjenog, otvorenog i iskrenog društvenog života u kojem bi mogla uživati. Umjesto toga mora izvoditi svakodnevni performans pred drugima u kojem se pravi da je sve u redu. Ona je razočarana očekivanjima okruženja koja ne može ili ne želi ispuniti. No, ona se naučila nositi s tim. Njen je lik, ako ga zamislimo da postoji u tradicionalnom dramskom smislu, moglo bi se reći čak i afirmativna, snažna junakinja. Komad završava riječima: „*I kažem joj: 'Vidiš, nije potpuna istina da te je baš sve što sam napisala učinilo nesretnom.*“⁸⁶⁹

Ono postdramsko u tekstu su jezične slike kojima Sajko slika životnu noćnu moru lika na pozornici te obrisana granica između realnog i kazališnog doživljaja. Jedno od mogućih čitanja teksta, koji očito ima više razina, a što se vidi i pri samom pogledu na tekst, nudi mogućnost da redateljica daje upute glumici koja treba glumiti Medeju. Ovakvo čitanje pokazuje da one zapravo uvježbavaju predstavu, pri čemu istražuju stvarne impulse iz vlastitog života za shvaćanje i „bolje uživljavanje“ u lik.⁸⁷⁰ To se može iščitati na temelju

⁸⁶⁶ (ibidem: 16)

⁸⁶⁷ (ibidem: 17)

⁸⁶⁸ Čale Feldman tvrdi da se ubojstvo već dogodilo, te da komad sadrži samo jedno „privatno prisjećanje.“ Vidi: (Čale Feldman 2003: 108)

⁸⁶⁹ (Sajko 2004: 17)

⁸⁷⁰ Kako je to podučavao primjerice Stanislavski u svojoj glumačkoj školi.

njihovog međusobnog dijaloga koji služi kao didaskalije i epizodično prekida tekst. Nije uvijrk jasno tko što govori, no, u trenucima se to može razabrati.

Tako u trenutku pred maštanje o ubojstvu, didaskalije uvode još jedan postdramski element – ples. Dva ženska lika u jednom trenutku plešu i pritom razgovaraju. Pitanja su to i odgovori koji nisu povezani s ostatkom komada, osim u aspektu starosti, a zbog osjećaja hladnoće iz prve didaskalije zaokružuju jedinstvenu cjelinu:

*Nisi stara, kažem joj i Ona me poziva. Plešemo zagrljene, okrećemo se, nespretno, nebitno. Preko tankih grudi slušam kako joj odzvanja srce. Pita da li smrdi. Ne pita da li je stara. Ne želim lagati. Pita da li smo već dugo ovdje. Dugo. Odmiče se od mene još tanja i pohabanija... i možda je bolje, jer čemu plesati smrznutih stopala, čemu forsirati nježnost što nas obje poražava. Idemo dalje na drugu scenu.*⁸⁷¹

Struktura komada je unatoč postojanju dvaju ženskih likova na sceni, većinom monološka te u pojedinim trenucima graniči s performansom ili pak čitanjem poezije, što je također jedna od značajnih karakteristika postmodernog teatra. Time je komad daleko od onoga što bi se moglo nazvati tragedijom.

Značaju komada i njegove autorice pridonosi činjenica da je ona poznatija vani nego u vlastitoj zemlji, pa je ovo pokušaj da se njeno djelo recipira s dužnom pažnjom i pozornošću i u nas, kao djelo koje hrvatsku dramaturgiju smješta rame uz rame europskoj.

⁸⁷¹ (ibidem: 14)

4. ZAKLJUČAK

U uvodnom je dijelu prikazan pregled teorija tragedije uključujući Aristotelovu i Lessingovu poetiku tragedije, te njena moderna tumačenja. Upravo je iz pregleda modernih tumačenja tragedije ostalo neodgovoreno pitanje koje pruža mogućnosti za daljnja istraživanja, a to je pitanje poimanja i razlikovanja tragedije i pojma tragičnog. Problem definiranja ova dva pojma rezultira zasad jedinim mogućim zaključkom, a to je da su oba pojma vrlo relativna i specifična za pojedine znanstvenike, filozofe, sociologe i književne kritičare i teoretičare. Isto je i s pojmom komedije i komičnog. Guthke je stoga zaključio da su „das Komische und das Tragische zum Teil eine Sache des bildungsmäßigen, kulturellen, historischen oder philosophischen Standorts des Theaterbesuchers.“⁸⁷²

Ono što je zaključak pregleda teorija o nestanku tragedije jest da se u 20. stoljeću pojavljuje povećano zanimanje za komediju i njenu vrijednost. Rekli bismo, dolazi do njenog otkrivanja, koje zbog društvenih okolnosti i prilika nužno mora biti na neki način povezano s tragičnim jer je i društvo postalo takvo. Kod Dürrenmatta je tako nastao jedan novi dramski oblik, tragikomedija. Kod Fryea je vidljivo cikličko kretanje modusa i mitova književnosti pa se tako trenutno nalazimo u ironijskom modusu, a mit jeseni koji predstavlja tragediju graniči s mitom zime, ironijom, na čijem se pragu nalazi i naše doba. Stoga su suvremena dramska radnja i junak na granici između tragike i ironije. Ono što je Steiner zaključio o tragediji modernog doba je također vrlo otvoreno. Za njega je ona u tradicionalnom smislu mrtva jer više nema Boga, no s druge strane je ostala prisutna tragika koja je očita u djelima poput Brechtove *Majke Hrabrosti*. Najradikalnije su se pak promjene u kazalištu dogodile nakon ovih teorija, i to od 70-ih godina prema kraju 20. stoljeća kada Lehmann uočava sustavnu promjenu i raskidanje s dramskom tradicijom općenito. Ta dramska tradicija uključuje tragediju, ali i ostale dramske oblike, te njeno razlaganje utire put novim oblicima postdramskog kazališta koji raskidaju sa strogoćom dramske radnje, dubokom psihološkom karakterizacijom likova i prepuštaju se istraživanju mogućnosti kazališta u svrhu samopropitivanja i propitivanja novih elemenata kazališne igre od kojih je najvažniji, čini se, postala publika i njena uključenost u stvaranje kazališne čarolije.

⁸⁷² (Guthke 1968:74)

Kazalište i dramsko stvaralaštvo se kao odraz života ne mogu otrgnuti od zrcaljenja društveno-političkih i gospodarskih pojava u svom repertoaru. Ako sagledamo društveno-povijesni kontekst i događaje tijekom 20. stoljeća, možemo zaključiti da je to stoljeće bilo obilježeno s dva svjetska rata te nebrojeno mnogo sukoba i nasilja u međuvremenu. Stoga je sasvim očekivano što je upravo nasilje jedna od dominantnih tema postmoderne dramaturgije. Za zemlje njemačkog govornog područja veliki je utjecaj imao Drugi svjetski rat u kojem su upravo Nijemci odigrali veliku ulogu i čiji su teret nosili, a vjerojatno još nose i danas, dugo poslije završetka rata. Također su i poslijeratni događaji zaključno s 1989. godinom utjecali na razvoj njemačke drame jer se u tom razdoblju trebalo pomiriti s krivnjom i odgovornošću, kao i materijalnim i kulturnim posljedicama rata.

Za zemlje engleskog govornog područja, osim Velike gospodarske krize koja je bacila SAD na koljena, dva svjetska rata i Hladnog rata, veliku su ulogu odigrali i teroristički napadi na SAD 2001. godine, kao i zajednička akcija SAD-a i Ujedinjenog Kraljevstva u borbi protiv terorizma, a u kojoj su tisuće vojnika poslane u akcije protiv talibana na Sjeveru Afrike. Za Hrvatsku, ali i za današnje zemlje bivše Jugoslavije, 20. je stoljeće osim svjetskih ratova, donijelo i dugotrajno mukotrpno nastojanje za uspostavom stabilnog oblika društvenog uređenja. Borba za vlastitu državu Hrvatsku je kulminirala tijekom 90-ih godina 20. st. kroz Domovinski rat i stvaranje samostalne i neovisne zemlje. Svi su se ti događaji odrazili u dramskom stvaralaštvu 20. stoljeća te stoga možemo zaključiti da rat, teror(izam) i sukobi kao oblici nasilja predstavljaju opće i univerzalno obilježje suvremenog ljudskog života i društva. Dürrenmatt, Pinter i Matković su pokazali kako se suvremeno doba s ovim tragičnim pojavama nosi kroz (tragi)komediju.

Uz nasilje odnosno njegove prikaze kroz tematizaciju rata, teror(izm)a i drugih oblika strahota, bilo izravno, bilo u pozadini komada, usko se veže i pitanje identiteta. Tko je suvremeni junak? Kakav je on u odnosu na antičkog i klasičnog? Tko je i kakva je postmoderna junakinja? Pitanje identiteta je, kako osobnog, individualnog karaktera, tako i univerzalnog. Osobni se identitet istražuje kroz prikaz tema kao što su pustolovina i potraga junaka te njegov povratak, zatim položaj žrtve ili ratnika nakon povratka, te muško-ženski odnosi i stanja unutar braka i obitelji. Univerzalno i zajedničko je pitanje ljudskog identiteta obrađeno kroz pitanje nacionalnog koji se preispituje kroz razlaganje nacionalnih mitova, ne u svim komadima, ali se može paralelno iščitati uz pitanje individualnog identiteta.

Ono što se iz analiza da zaključiti je sljedeće: Tragedija se kao dramski oblik obično povezuje s prikazom propasti junaka i izvršenim nasiljem, posebice senekijanske tragedije. U grčkoj tragediji, kao i onoj klasičnoj u francuskoj i njemačkoj književnosti, ti su junaci pojedinci koje je izdvojila sudbina, bogovi, nasljeđe, obiteljske veze i slično. Kako je u radu analizirano suvremeno doba u kojem veliku ulogu igraju proces globalizacije, problem prevelike napućenosti, gubitak individualnosti i pravih moralnih vrijednosti i zbog čega je svijet postao mjesto, a društvo žrtva svakodnevnog sukoba, nasilja i terora epskih razmjera, pokazano je kakav su utjecaj te pojave imale na suvremenog junaka. Analize su pokazale da su se dogodile velike promjene u karakterizaciji tragičnog junaka kao nositelja dramske radnje. Walter Kaufmann je tu promjenu definirao ovako: „The suffering hero is gradually replaced by the suffering victim, the noble agent by the passive anti-hero.“⁸⁷³ Moderni je junak ili bezimeni nevažni mali čovjek koji je predstavnik kaotičnog birokratiziranog i bezličnog svijeta, ili je pak parodija velikog junaka ili arhetipa, posebno ako se radi o reinterpetaciji mita i tragedije. Javlja se pitanje koliko oni to aktivno nose, a koliko su u to jednostavno bačeni. Njihova nemoć utjecanja na radnju zapravo svjedoči da ih ironična radnja pokušava pregaziti dok oni u isto vrijeme pokušavaju ostvariti svoju mitsku narav/sudbinu. To njihovo silno nastojanje da ostvare svoju mitsku veličinu umjesto da ih učini tragičnima, čini ih komičnima.

Analiza je pokazala da su u grčkim tragedijama česti ženski glavni likovi, dok u elizabetanskim, naprimjer, nisu. Kod Shakespearea ima jako malo ženskih protagonista. No, i u grčkim i u elizabetanskim tragedijama žene imaju samo funkciju katalizatora radnje i ostvarenja problematizacije „muških pitanja“ tako što su pomagačice, spasiteljice, opstruktorice, uništavačice.⁸⁷⁴ No suvremeno je kazalište, čini se, to promijenilo. Žene su protagonisti i same proživljavaju dramsku radnju, što je vrlo izraženo kod Matkovića. Također je vidljivo da englesko govorno područje reinterpetira elizabetansku tragediju (Vogel prerađuje *Desdemonu*, Stoppard *Hamleta* itd.), a time preispituje i svoju kulturu, dok njemačko govorno područje i hrvatska drama preispituju grčku tragediju (Matković i Müller).

Analiza je pokazala, moderna je tragedija, ako i postoji, senekijanska, a ne aristotelovska jer njome vladaju sirove strasti, pomaknuta psihološka stanja likova, što pokazuje Loheričina *Manhattan Medea*.

⁸⁷³ (Kaufmann 1992: 322)

⁸⁷⁴ (Zeitlin 1996: 347)

Ono što je proizašlo kao apsolutno dominantna tema u ovom istraživanju je odnos postmodernih komada prema tradiciji, a pod tradicijom podrazumijevamo antičke mitove i kanonske tragedije. Je li mit potvrđen – umire li junak na kraju i ostaje li njegova karakterizacija vjerna tradiciji i u kojoj mjeri? U odgovoru na ovo pitanje su uočena tri osnovna obrasca na kojima se temelji odnos postmodernih komada prema tragediji i mitu.

1. Tragedija odnosno mit se rekonstruira i pokušava revitalizirati. Predložak se uvelike preuzima te se odmak realizira da bi se pospješila aktualnost. Rekonstrukcija/revitalizacija – zadržana sva obilježja, sačuvana struktura s manjim izmjenama, mit je potvrđen (i tragedija je potvrđena), ali prilagođena suvremenim prilikama (Dea Loher: *Manhattan Medea*, Matkovićev *Prometej*).
2. Nadalje, mit ili tragedija se reinterpreтира, što znači da se u određenoj mjeri preuzima antički predložak, no određenom se dramskom tehnikom poput parodiranja ili ironizacije pravi odmak od pra-teksta, a mitologem se koristi za relativizaciju stanja svijeta. Novododani elementi uvelike mijenjaju srž mita, dok samo osnova ostaje ista. Pod osnovom smatramo protagonista odnosno subjekt mita ili tragedije, bazičnu liniju radnje, motive, dijelove tekstualnog predloška čije korištenje rađa intertekstualnost i citatnost u svrhu parafraze. Tu spadaju Gavranova *Kreontova Antigona*, Matkovićeva *Ahilova baština*, Vogeličina *Desdemon*, te Matkovićeve *Trojom uklete*.
3. U trećoj liniji odnosa prema tradiciji dolazi do potpune dekonstrukcije. Dekonstrukcija – uništenje elemenata mita – razaranje junaka, razaranje strukture i jezika, razaranje radnje tj. priče (Dürrenmatt i svi njegovi ovdje analizirani komadi, Matkovićev *General*, *Heraklo*, Heiner Müller *Medeamaterial*, Sajko: *Arhetip Medeja*).

Sljedeće pitanje na koje je odgovorilo ovo istraživanje je pitanje koji su to dramski oblici prikladni za bavljenje ovim temama. Ako se slažemo s tvrdnjom koju su utemeljili sami Grci, da tragediju definiramo kao svaki dramski oblik koji nije namijenjen nasmiijavanju publike, kao i sa stajalištima nekih teoretičara⁸⁷⁵ da je svaku veliku (post)modernu dramu koja se bavi univerzalnim ljudskim problemima poput postojanja i istine, moguće nazvati tragedijom,

⁸⁷⁵ Npr. Jovan Hristić

pobijamo teorije o nestanku tragedije. Tada svaku dramu u užem smislu možemo nazvati tragedijom. No, ako se slažemo s Camusom da je tragedija od svojih početaka prošla kroz dva zlatna doba procvata (kroz antiku i francuski klasicizam), zatim da je upravo naše doba zanimljivo, a stoga i tragično,⁸⁷⁶ jer se nalazi na prekretnici između starog i novog svijeta, te da se svaka velika drama može poistovjetiti s tragedijom⁸⁷⁷, možemo ustvrditi da je u suvremeno doba tragediju zamijenila “ozbiljna” drama odnosno drama u užem smislu. Pa ipak, čini se da dramski oblici koji dominiraju u našim analizama jesu tragikomedija (polovinom 20. stoljeća), nakon nje slijedi drama u užem smislu kao posljednji ostatak dramskog kazališta, rekao bi Lehmann, koja prema kraju 20. stoljeća prelazi u ono što Lehmann naziva postdramskim teatrom. To su često fragmenti i kazališni oblici koji propituju samo kazalište i njegove mogućnosti, a ne toliko lik i dramsku radnju. Tragikomedija je prisutna kod Dürrenmatta, Pintera, Vogel i Matkovića, drama u užem smislu kod Matkovića i Gavrana, dok su predstavnici postdramskog teatra Müller, Loher i Sajko.

Osim ovih zaključaka, rad je otvorio i nove smjerove istraživanja, a to su teorije koje osporavaju smrt tragedije, a koje su također spomenute u teorijskom dijelu rada: primjerice Christoph Menke, *Prisutnost tragedije* i Arthur Miller *Tragedy and the Common Man*.

Kako je uočeno da treba razdvojiti pojam tragedije od pojma tragično, moguća je i detaljnija istraga suvremenih dramskih oblika i načina prikazivanja tragičnog i to u djelima u kojima žrtva koja je proživjela tragični događaj o njemu govori. Ovdje se misli na prikaze tragičnih događaja kao što su ratna stradanja, a oblici su drama u užem smislu i dokumentarni teatar u kojima se osobne i masovne tragedije prepričavaju. Također je zanimljivo promotriti prikaze utjecaja masovnih tragedija neizravno na pojedinca, primjerice kako se prikazuju globalni tragični događaji koji se pojavljuju u pozadini tragikomedija i drama u užem smislu.

⁸⁷⁶ (Camus 1984: 265)

⁸⁷⁷ (Hrستیć 1984: 435)

Tablica 1. Pregled zaključka

TEME	DRAMSKI OBLICI	PROTAGONISTI	DRAMSKE TEHNIKE
<p>1. ODNOS AUTORA PREMA TRADICIJI (MITU/TRAGEDIJI)</p> <ul style="list-style-type: none"> - revitalizacija (Matković, Lohér) - reinterpretacija (Matković, Gavran, Vogel) - dekonstrukcija (Dürrenmatt, Matković, Sajko, Müller) <p>2. ODNOS PREMA ŽIVOTU</p> <ul style="list-style-type: none"> - identitet junaka je individualiziran i istražuje se kroz prikaz muško-ženskih odnosa, rasapa obitelji (brak, veza), prikaz moći i vlasti, povratka ratnika/žrtve u društvo, položaja žene, uloge znanosti i umjetnosti ili pak nacionalni koji se preispituje kroz razlaganje nacionalnih mitova - nasilje kao opće i univerzalno obilježje suvremenog života (rat i terorizam) kao globalni oblici nasilja te pojedinačni život pod prijetnjom nasilja =kritika - gubitak pravih vrijednosti 	<p>TRAGIKOMEDIJA</p> <p>(Dürrenmatt, Pinter, Vogel)</p>	<p>Odabir likova proizlazi iz dva ekstrema, bez međuprostora za manevriranje (npr. U potpunosti nestaje povijesna drama, a ako komadi i imaju elemente povijesnog karaktera, oni su često parodirani, demistificirani i ironizirani).</p> <p>1. SVATKOVIĆ/MALI ČOVJEK/BEZIMENI</p> <p>2. MITSKI/ARHETIPSKI/KANONSKI koji bivaju razoreni i parodirani</p> <p>Protagonisti su često ANTIJUNACI, a pravi junaci su često sporedni likovi</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Ironija - Parodija, satira - Groteska - Reinterpretacija poznatih predložaka - Theatrum mundi – zrcaljenje općeg u pojedinačnom - Minimalizam scene - Jezik se mijenja: od dijaloga kao osnove ostvarenja radnje, preko igre riječi i citatnosti teksta sve do reduciranja uloge jezika samo u svrhu ostvarenja vizualnih slika - Simboli
	<p>DRAMA U UZEM SMISLU – OSTACI DRAMSKOG TEATRA</p> <p>(Matković, Gavran)</p>		
	<p>POSTDRAMSKI TEATAR</p> <p>(Müller, Lohér, Sajko)</p>		

5. LITERATURA

5. 1. Primarna literatura

DÜRRENMATT, Friedrich (1957) *Der Besuch der alten Dame*, u: *Komödien I*. Zürich: Verlag der Arche.

DÜRRENMATT, Friedrich (1957) *Ein Engel kommt nach Babylon*. U: *Komödien I*. Zürich: Verlag der Arche.

DÜRRENMATT, Friedrich (1966) *Herkules und der Stall des Augias*. U: *Komödien II und frühe Stücke*. Zürich: Arche Verlag.

DÜRRENMATT, Friedrich (1998) *Der Mitmacher. Ein Komplex*. Zürich: Diogenes.

DÜRRENMATT, Friedrich (1985) *Die Panne*. Zürich: Verlag Diogenes.

DÜRRENMATT, Friedrich (1991) *Die Panne*. U: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Band 5. Zürich: Diogenes.

DÜRRENMATT, Friedrich (1985) *Die Physiker*. Zürich: Diogenes Verlag.

DÜRRENMATT, Friedrich (n.d.) *Romulus der Große. Ungeschichtliche historische Komödie in vier Akten*. U: *Komödien I*. Zürich: Verlag Arche.

DÜRRENMATT, Friedrich (1981) *Stoffe I-III*. Zürich: Diogenes Verlag.

DÜRRENMATT, Friedrich (1990) *Stoffe IV-IX*. Zürich: Diogenes Verlag.

DÜRRENMATT, Friedrich (1970) *Die Wiedertäufer*. U: DÜRRENMATT, Friedrich, (1970) *Komödien III*. Zürich: Verlag der Arche.

DÜRRENMATT, Friedrich (1986) *Die Wiedertäufer. Eine Komödie in zwei Teilen*. Zürich: Diogenes Verlag.

DÜRRENMATT, Friedrich (1990) *Der Winterkrieg in Tibet*. U: DÜRRENMATT, Friedrich (1990) *Labyrinth. Stoffe I-III*. Zürich: Diogenes.

ESHIL (1960) *Okovani Prometej*. Beograd: Izdavačko preduzeće „Rad“.

HOMER (2003) *Ilijada*, prijevod i tumačenje Tomo Maretić. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.

GAVRAN, Miro (2001) *Kreontova Antigona*. U: *Odabrane drame*. Zagreb: Mozaik knjiga.

LAWRENCE, D. H. (2005) *Lady Chatterly's Lover*. London: CRW Publishing Limited.

LOHER, Dea (1999) *Manhattan Medea*. Frankfurt: Verlag der Autoren.

- MATKOVIĆ, Marijan (2001) *General i njegov lakrdijaš*, u: *Izabrana djela Marijana Matkovića*, prir. Branko Hećimović, Zagreb: HAZU-Matica hrvatska.
- MATKOVIĆ, Marijan (2001) *I bogovi pate/Trojom uklete*. Zagreb: HAZU-Matica hrvatska.
- MÜLLER, Heiner (2006) *Verkommenes Ufer/Medeamaterial/Landschaft mit Argonauten*. Berlin: Henschel Schauspiel Berlin Theaterverlag GmbH.
- PINTER, Harold (1989) *The Dumb Waiter*. London: Methuen Drama.
- SAJKO, Ivana (2004) *Žena-bomba*. Zagreb: Meandar.
- VOGEL, Paula (1994) *Desdemona. A Play About a Handkerchief*. New York: Dramatists Play Service Inc.
- WEDEKIND, Frank (1969) *König Nicolo oder So ist das Leben*. U: HAHN, Manfred (1969) *Werke in drei Bänden*. Berlin-Weimar: Aufbau.

5. 2. Sekundarna literatura:

- ABRAMS, M. H., HARPHAM G. G. (2009) "Modernism and Postmodernism". U: *Glossary of Literary Terms*. Boston: Wadsworth Cengage Learning.
- ARISTOTEL (1983) *O pjesničkom umijeću*. Preveo Zdeslav Dukat. Zagreb: August Cesarec.
- ARNOLD, Heinz Ludwig (1998) *Querfahrt mit Friedrich Dürrenmatt. Aufsätze und Vorträge*. Zürich: Diogenes Verlag.
- BACHMEIER, Helmut (2005) *Texte zur Theorie der Komik*. Stuttgart: Reclam.
- BACHTIN, Michail (1990) *Literatur und Karneval*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- BAHTIN, Mihail (1978) *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Beograd: Nolit.
- BARTENS, Gisela (1999) „Interview mit Dea Loher“. U: *Kleine Zeitung*. 18.10. 1999. Graz.
- BASARA, Andrea (2007) „'Nikada nisam pratio trendove.' Intervju s Mirom Gavranom“ U: *Nezavisne novine*, br.3133. 30.travnja 2007. Banja Luka.
- BENN, Gottfried (1962) „Die Ehe des Herrn Mississippi“. U: GRIMM, Reinhold, JÄGGI, Willy, OESCH, Hans (1962): *Der unbequeme Dürrenmatt. Mit Beiträgen von Gottfried Benn et al.* Theater unserer Zeit, Svezak 4. Basel & Stuttgart: Basilius Presse. (31-34)
- BENTLEY, Eric (1967) *The Life of the Drama*. New York: Atheneum.
- BRADLEY, A. C. (1994) *Shakespearean Tragedy*. Delhi: Atlantic Publishers & Distributors.

BRANDT, George W. (1998) *Modern Theories of Drama, A Selection of Writings on Drama and Theatre 1850-1990*. Oxford: Clarendon Press.

ARTAUD, Antonin (1998) „An End to Masterpieces“. U: BRANDT, George W. (1998) *Modern Theories of Drama, A Selection of Writings on Drama and Theatre 1850-1990*. Oxford: Clarendon Press. (195-199)

MARINETTI, Filippo Tommaso, SETTIMELLI, Emilio, CORA, Bruno (1998) „The Futurist Synthetic Theatre“. U: BRANDT, George W. (1998) *Modern Theories of Drama, A Selection of Writings on Drama and Theatre 1850-1990*. Oxford: Clarendon Press. (176-181)

BRLENIĆ-VUJIĆ, Branka (1986) *Poetika dramskog stvaralaštva Marijana Matkovića*. Osijek: Izdavački centar Revije Radničkog sveučilišta "Božidar Maslarić".

BRECHT, Bertolt (1966) *Dijalektika u teatru*. Beograd: Nolit.

BROMBERT, Victor (1999) *In Praise of Antiheroes: Figures and Themes in Modern European Literature 1830-1980*. University of Chicago Press.

BULFINCH, Thomas (2005) *Bulfinch's Mythology*. New York: Grammercy Books.

BÜCHMANN, Georg (1956) *Geflügelte Worte*. Stuttgart: Reclam Verlag.

BURKMAN, Katherine H. (1971) *The Dramatic World of Harold Pinter: Its Basis in Ritual*. Ohio State University Press.

CAMPBELL, Joseph (2009) *Junak s tisuću lica*. Zagreb: Jesenski i Turk.

CAVENDISH, Richard, LING, Trevor O. (1990) *Mitologija*. Ljubljana – Zagreb: Mladinska knjiga.

CLAYTON, Barbara (2004) *A Penelopean poetics: reweaving the feminine in Homer's Odyssey*. Lanham. Lexington Books. 2004.

CROCKETT, Roger Alan (1998) *Understanding Friedrich Dürrenmatt*. University of South Carolina.

CURRAN, Angela (1998) „Feminism and the Narrative Structures of the *Poetics*“. U: FREELAND, Cynthia A (1998) *Feminist Interpretations of Aristotle*. Pennsylvania University Press. (289-326)

ČALE FELDMAN, Lada (2010) „IN MEMORIAM: Marijan Matković. U perivoju s Heraklovim kipom“. U: *Vijenac*. br. 433. Zagreb: Matica hrvatska.

ČALE FELDMAN, Lada (2003) „Medijacije Medeje“. U: *Sarajevske sveske*, br. 2. Sarajevo. (95 – 112)

DAVIAU, Donald G. (1979), „Friedrich Dürrenmatt's *Romulus der Grosse*: A Traitor for our time?“ u: *Germanic Review.*, Vol. 54, No. 3 (104-109).

DIAMOND, Elin (1985) *Pinter's Comic Play*. Associated University Presses.

DOLLIMORE, Jonathan (2004) *Radical Tragedy. Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*. Palgrave Macmillan.

DÜRRENMATT, Friedrich (1996) *Im Bann der 'Stoffe'. Gespräche 1981 – 1987*. Zürich: Diogenes Verlag.

DÜRRENMATT, Friedrich (1992) *Gedankenfuge*. Zürich: Diogenes.

DÜRRENMATT, Friedrich (1996) *Gespräche 1961-1990*. Band 3. Zürich: Diogenes.

DÜRRENMATT, Friedrich (1980) *Politik. Essays, Gedichte und Reden*. Zürich: Diogenes Verlag.

DÜRRENMATT, Friedrich (1985) „Theaterprobleme“ U: DÜRRENMATT, Friedrich (1985) *Theater. Essays und Reden*. Zürich: Diogenes Verlag. (31-72)

DÜRRENMATT, Friedrich (1966) *Theaterschriften und Reden*. Zürich: Diogenes Verlag.

DÜRRENMATT, Friedrich (1985) *Theater. Essays und Reden*. Zürich: Diogenes Verlag.

DÜRRENMATT, Friedrich (1985) „Sätze über das Theater“. U: DÜRRENMATT, Friedrich (1985) *Theater. Essays und Reden*. Zürich: Diogenes Verlag. (176-211)

DÜRRENMATT, Friedrich (1985) „Dramaturgie des Publikums“. U: DÜRRENMATT, Friedrich (1985) *Theater. Essays und Reden*. Zürich: Diogenes Verlag. (164-176)

DÜRRENMATT, Friedrich (1985) „Zwei Dramaturgien?“. U: DÜRRENMATT, Friedrich (1985) *Theater. Essays und Reden*. Zürich: Diogenes Verlag. (147-149)

DÜRRENMATT, Friedrich (1985) „Aspekte des dramaturgischen Denkens“. U: DÜRRENMATT, Friedrich (1985) *Theater. Essays und Reden*. Zürich: Diogenes Verlag. (104-120)

DÜRRENMATT, Friedrich (1985) „Anmerkung zur Komödie“. U: DÜRRENMATT, Friedrich (1985) *Theater. Essays und Reden*. Zürich: Diogenes Verlag. (20-25)

DÜRRENMATT, Dürrenmatt (1985) „Literatur nicht aus Literatur“. U: DÜRRENMATT, Friedrich (1985) *Theater. Essays und Reden*. Zürich: Diogenes Verlag. (84-92)

DÜRRENMATT, Dürrenmatt (1985) „Zum Tode Ernst Ginsbergs“ U: DÜRRENMATT, Friedrich (1985) *Theater. Essays und Reden*. Zürich: Diogenes Verlag. (124-139)

- DÜRRENMATT, Friedrich (1985) „Etwas über die Kunst Theaterstücke zu schreiben“. U: DÜRRENMATT, Friedrich (1985) *Theater. Essays und Reden*. Zürich: Diogenes Verlag. (11-15)
- DÜRRENMATT, Friedrich (1985) „Die alte Wiener Volkskomödie“. U: DÜRRENMATT, Friedrich (1985) *Theater. Essays und Reden*. Zürich: Diogenes Verlag. (26-30)
- DÜRRENMATT, Friedrich (1985) „Amerikanisches und europäisches Drama“. U: DÜRRENMATT, Friedrich (1985) *Theater. Essays und Reden*. Zürich: Diogenes Verlag. (78-83)
- EAGLETON, Terry (2003) *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*. Oxford: Blackwell Publishing.
- ESSLIN, Martin (1973) *The Theatre of the Absurd*. Overlook Press.
- FALIŠEVAC, Dunja (2011) „Kako Držića pamte suvremeni hrvatski pisci“. U: SENKER, Boris et al. (2011) *Dani hvarškoga kazališta. Pamćenje, sjećanje, zaborav u hrvatskoj književnosti i kazalištu*. Zagreb - Split : Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti ; Književni krug Split. (271-302)
- FRAZER, James George (1963) *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*. New York: Macmillan Publishing Company.
- FREUD, Sigmund (2000) *Totem i tabu – neke podudarnosti u životu divljaka i neurotičara*. Zagreb: Stari grad.
- FREUD, Sigmund (2000) *Uvod u psihoanalizu*, Zagreb: Stari grad.
- FRYE, Northrop (1979) *Anatomije kritike. Četiri eseja*. Zagreb: Naprijed.
- FRYE, Northrop (2006) „Myth, Fiction, and Displacement“. FRYE, Northrop (2006) *Educated Imagination and Other Writings on Critical Theory 1933-1963*. Toronto: Victoria University. (401-419)
- GALE, Stephen H. (2003) *Sharp Cut: Harold Pinter's Screenplay and the Artistic Process*. Association of American University Presses.
- GAY, Jane de (2003) „Seizing Speech and Playing with Fire: Greek Mythological Heroines and International Women's Performance“. U: GAY, Jane de, GOODMAN, Lizbeth (2003) *Languages of Theatre Shaped by Women*. Bristol/Portland: Intellect. (11-36)
- GELFERT, Hans-Dieter (1995) *Die Tragödie: Theorie und Geschichte*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- GIRARD, Rene (2005) *Violence and the Sacred*. London & New York: Continuum.

- GREENACRE, Phyllis (1966) „Special Problems of Early Female Sexual Development“. U: RUITENBEEK, Hendrik (1966) *Psychoanalysis and Female Sexuality*. New Haven: United Printed Services. (140-160)
- GRGIČEVIĆ, Marija (2005) „Trajni izazov“. U: *Vijenac*, br. 302. 13.10.2005. Zagreb: Matica hrvatska.
- GOLDMANN, Lucien (1980) *Skriveni Bog: studija tragične vizije u Paskalovim Mislima i Rasinovom pozorištu*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- GUTHKE, Karl S. (1968) *Die moderne Tragikomödie. Theorie und Gestalt*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- FRICKE, G., KELLER, W., PÖRNBACHER, K. (1963) *Friedrich Hebbel Werke 1*. München: Carl Hauser Verlag.
- HEGEL, G. W. F. (1979) *Estetika III*. Beograd: Kultura.
- HEGEL, G. W. F. (1970) *Istorija filozofije II*. Beograd: Kultura.
- HEGEL, Georg W. F. (1970) *Theorie Werkausgabe*. Frankfurt a/M: Suhrkamp Verlag..
- HINCK, Walter (1973) *Das moderne Drama in Deutschland. Vom expressionistischen zum dokumentarischen Theater*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- HOMER, Sean (2005) *Jacques Lacan*. London & New York: Routledge.
- JAUSLIN, Christian Markus (1964) *Friedrich Dürrenmatt. Zur Struktur seiner Dramen*. Zürich: Juris Verlag.
- FAAS, Ekbert (1994) *Tragedy and After: Euripides, Shakespeare, Goethe*. McGill-Queen's University Press.
- KAUFMANN, Walter (1992) *Tragedy and Philosophy*. Princeton University Press.
- KANT, Immanuel (1986) *Kritik der Urteilskraft*. Stuttgart: Reclam.
- KAYSER, Wolfgang (1957) *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg: Stalling.
- KERMAUNER, Taras (1975) *Infantilni demon. Studije o evropskoj drami*. Beograd: Nolit.
- KIERKEGAARD, Soren (1985) *Osvrt na moje delo*. Beograd: NIRO.
- KUHLMANN, Wilhelm, AUMHAMMER, Achim et al. (2008): *Killy Literaturlexikon: Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraums*. Berlin: De Gruyter.
- LACAN, Jacques (1992) *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960, Book VII*. London: Tavistock Routledge.

LEHMANN, Hans-Thies (2011) *The Impossibility of Defining the Tragic*, drugo predavanje iz serije *The End of Tragedy?* Predavanje 11.10.2011. na University of Kent, Drama and Theatre Department. Zvučni zapis predavanja nalazi se u posjedu autorice ovih redaka u digitalnom (mp3) formatu.

LEHMANN, Hans-Thies (2004) *Postdramsko kazalište*. Zagreb –Beograd: Centar za dramsku umjetnost i Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti.

LEHMANN, Hans-Thies (1991) *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart: Metzler.

LEHMANN, Hans Thies (2011) *Theory and Tragedy – an uneasy relationship*, prvo predavanje iz serije *The End of Tragedy?* Predavanje 04.10.2011. održano na University of Kent, Drama and Theatre Department. Zvučni zapis predavanja u posjedu je autorice ovih redaka u digitalnom (mp3) formatu.

LESKY, Albin (1958) *Die griechische Tragödie*. Stuttgart: Kröner.

LESSING, Gotthold Ephraim (1950) *Hamburška dramaturgija*. Zagreb: Državno izdavačko poduzeće Hrvatske.

ŠAMŠALović, Gustav (1950) „Pogovor“. U: LESSING, Gotthold Ephraim (1950) *Hamburška dramaturgija*. Zagreb: Državno izdavačko poduzeće Hrvatske. (570-581)

MACLEAN, Hector (1969) „The King and the Fool in Wedekind's *König Nicolo*“. U: *Seminar. A Journal of Germanic Studies.*, Vol. 5, br. 1, University of Toronto Press . (21-35)

MAĐAREVIĆ, Vlado (1958) „Heraklo na vašaru snova – ili – iluzije i mit antiheroizma“ U: *Izraz*, br.5.

MATKOVIĆ, Marijan (1949) *Dramaturški eseji*. Zagreb: Matica hrvatska.

MATKOVIĆ, Marijan (1970) Napomena za Svezak III *Izabranih djela Marijana Matkovića* (Pismo direkciji Drame Hrvatskog narodnog kazališta, telegram, 27.02.1970.)

MATKOVIĆ, Marijan (1975) „Živjeti u skladu sa svojim snovima“. U: *Književne novine*. br. 482. Beograd.

MEIER, C. A. (1992) *Wolfgang Pauli und C.G. Jung, Ein Briefwechsel 1932 - 1958*. Berlin-Heidelberg: Springer-Verlag.

MENKE, Christoph (2008) *Prisutnost tragedije*. Zagreb-Beograd: Nova kritička teorija.

MILLER, Arthur (1959) „Tragedy and the Common Man“. U: CLARK, Barret (1959) *European theories of the drama. With the supplement on the American drama*. New York: Crown Publishers. (537-539)

- MINGELS, Annette (2003) *Dürrenmatt und Kierkegaard: Die Kategorie des Einzelnen als gemeinsame Denkform*. Köln: Böhlau Verlag.
- MÜLLER, Heiner (1994) *Krieg ohne Schlacht: Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie*. Köln: Kiepenheuer & Witsch Verlag.
- NIETZSCHE, Friedrich (1997) *Rođenje tragedije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- NIKČEVIĆ, Sanja (1993) „Junaci romanse u ironijskom modusu“. U: HEĆIMOVIĆ, Branko (1993) *Krležini dani u Osijeku 1992. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska povijest*. Osijek-Zagreb: Zavod za povijest hrvatske književnosti HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta - Zagreb; HNK Osijek; Filozofski fakultet Osijek. (74-94)
- NOVAK, Sonja (2012) „Tko se usuđuje rugati Antigoni i Penelopi ili Dürrenmattove tragi(komi)čne antijunakinje.“ U: *Treća. (Temat: Prevratnička moć smijeha)* Časopis Centra za ženske studije. Br.1-2. Vol.14. Zagreb. (51-58)
- OBAD, Vlado (1982) *Komediografski opus Friedricha Dürrenmatta*. Doktorska disertacija. Osijek: Filozofski fakultet Zagreb.
- OBAD, Vlado (1993) „Matkovićev „General i njegov lakrdijaš“ u kontekstu europske drame“. U: HEĆIMOVIĆ, Branko (1993) *Krležini dani u Osijeku 1992. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska povijest*. Osijek-Zagreb: Zavod za povijest hrvatske književnosti HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta - Zagreb; HNK Osijek; Filozofski fakultet Osijek. (191-199)
- OBAD, Vlado (1979) „Rađanje 'Herakla' Marijana Matkovića“. U: *Prolog* br. 39/40. Zagreb: Cekade.
- OBAD, Vlado (1992) „Zwei 'Heilige Experimente' der deutschsprachigen Dramatik: Fritz Hochwälders 'Das heilige Experiment' und Friedrich Dürrenmatts 'Es steht geschrieben'“. U: *Sprachkunst* 13. (233 – 243)
- ORAIĆ-TOLIĆ, Dubravka (2005) *Muška moderna i ženska postmoderna*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- PFISTER, Manfred (2001). *Das Drama. Theorie und Analyse*. Stuttgart : W. Fink UTB.
- RAFOLT, Leo (2007) *Melpomenine maske: fenomenologija žanra tragedije u dubrovačkom ranonovovjekovlju*. Zagreb: Disput.
- ROSANDA-ŽIGO, Iva (2006) „Postdramsko kazalište – analitički pristup“ U: *Fluminensia*, god. 18 (2006.), br.1 (136-141)
- ROŠČIĆ, Vani (2009) „Poetika i vjerojatno“. U: *Filozofska istraživanja* 115. Sv. 3 (587–601)
- SCHAUB, Martin (1972) *Friedrich Hebbel*. Velber bei Hannover: Friedrich Verlag.

- SCHU, Sabine (2007) *Deformierte Weiblichkeit bei Friedrich Dürrenmatt*. Röhrig Universitätsverlag.
- SCHWAB, Gustav (1909) *Sagen des klassischen Altertums*. Leipzig: Insel
- SHAW, George Bernard (2005) „Preface.“ U: BRIEUX, Eugene, SHAW, George Bernard (2005) *Three Plays by Brieux*. 7. izdanje. Cambridge University Press (vii-liv)
- SOFOKLO, (2000) *Antigona*. Zagreb: Sysprint.
- SOLAR, Milivoj (2003) „Modernizam/Postmodernizam“. U: SOLAR, Milivoj (2003) *Povijest svjetske književnosti*. Zagreb: Golden marketing. (322-334)
- SOLAR, Milivoj (2006) *Rječnik književnoga nazivlja*, Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga.
- SORKIN RABINOWITZ, Nancy (1993) *Anxiety Veiled: Euripides and the Traffic in Women*. Cornell University Press.
- STEINER, George (1984) *Antigones*. New York: Oxford University Press.
- STEINER, George (1979) *Smrt tragedije*. Zagreb: Prolog.
- STOJANOVIĆ, Zoran (1984) *Teorija tragedije*. Beograd: Nolit.
- BRADLEY, A. C. (1984) „Hegelova teorija tragedije“. U: STOJANOVIĆ, Zoran (1984) *Teorija tragedije*. Beograd: Nolit. (58-74)
- CAMUS Albert (1984) „O budućnosti tragedije“. U: STOJANOVIĆ, Zoran (1984) *Teorija tragedije*. Beograd: Nolit. (265-272)
- HEGEL, G. W. F. (1984) „O tragediji“. U: STOJANOVIĆ, Zoran (1984) *Teorija tragedije*. Beograd: Nolit. (38-57)
- HRISTIĆ, Jovan (1984) „Problem tragedije“. U: STOJANOVIĆ, Zoran (1984) *Teorija tragedije*. Beograd: Nolit. (431-446)
- KIERKEGAARD, Søren (1984) „Odraz antičke tragike u modernoj tragici. Pokušaj fragmentarnog proučavanja“. U: STOJANOVIĆ, Zoran (1984) *Teorija tragedije*. Beograd: Nolit. (39-113)
- SCHELLING, F. W. J. (1984) „O tragediji“. U: STOJANOVIĆ, Zoran (1984) *Teorija tragedije*. Beograd: Nolit. (27-37)
- SCHLEGEL, August Wilhelm Schlegel (1984) „Suština grčke tragedije“. U: STOJANOVIĆ, Zoran (1984) *Teorija tragedije*. Beograd: Nolit. (75-84)
- STOLTE, Heinz (1963) *Friedrich Hebbel. Gedichte und Tagebücher*. Hamburg: Standard-Verlag.

STRAUß, Botho (1993) „Anschwellender Bockgesang“. U: (1993) *Der Spiegel*, br.6. 08.02.1993. (202-207)

SZONDI, Peter (2001) *Teorija moderne drame 1880. – 1950*. Zagreb: HC ITI.

TAYLOR, John Russell (1969) *Anger and After: A Guide to New British Drama*. London: Methuen.

UŠUMOVIĆ, Neven (1997) „Iz Benjaminove riznice“. U: *Čemu*. Broj 10. Sv. 4 (5-16)

WIRTZ, Irmgard (2000) „Die Verwandlungen des Engels. Von Friedrich Dürrenmatts früher Komödie zur späten Prosa Turmbau. Stoffe IV-IX.“ U: RUSTERHOLZ, Peter, WIRTZ, Irmgard (2000) *Verwandlungen der Stoffe als Stoff der Verwandlung. Friedrich Dürrenmatts Spätwerk*. Berlin: Erich Schmidt Verlag. (145-160)

WILLIAMS, Raymond (2006) *Modern Tragedy*. Broadview Encore Editions.

WILPERT, Gero von (1969) *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner.

ZEITLIN, Froma (1996) *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*. University of Chicago Press.

Životopis autorice

Rođena 1983. u Osijeku, Republika Hrvatska. Diplomirala njemački i engleski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Osijeku 2006. s radom *Mythological Elements in Modern American Drama*. Od 2008. naslovna asistentica na Odsjeku za njemački jezik i književnost Filozofskog fakulteta u Osijeku. Izlaganjima sudjelovala na domaćim i inozemnim znanstvenim skupovima (Rumunjska, Ujedinjeno Kraljevstvo, Mađarska, Španjolska). Objavljeni radovi:

Tko se usuđuje rugati Antigoni i Penelopi ili Dürrenmattove tragi(komi)čne antijunakinje. U: Treća. (Temat: Prevratnička moć smijeha) Časopis Centra za ženske studije. (2012). Vol. XIV. Br.1-2. Zagreb.

Milko Šparemblek kao poeta movens: Šparemblekovo utjelovljenje Ujevićeve žene. U: Kretanja. Časopis za plesnu umjetnost. (2011) Br. 15/16. Zagreb: HC ITI.

Shades of Passing: the Dialectic of Identity in Philip Roth's The Human Stain and William Faulkner's Light in August. U: University of Bucharest Review – A Journal of Literary and Cultural Studies. (2011) Br.1. Bukurešt: University of Bucharest.

Das Schlosstheater in Valpovo als Wanderziel deutscher Spieltexte. U: *Methamorphosis of the (drama) texts : stories of relation*. (2011) Ur. Egyed Emese, Bartha Katalin Ágnes i Tar Gabriella Nóra. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyes (koautorski rad)

Das deutschsprachige Theaterrepertoire im Schloss Valpovo. U: *Nur über die Grenzen hinaus! Deutsche Literaturwissenschaft in Kontakt mit „Fremdem“*. (2010) Ur. Željko Uvanović, Osijek: Philosophische Fakultät der J.-J.-Strossmayer-Universität Osijek (koautorski rad)

Kroz pogled iskusnih ili skica za povijest američke kazališne kritike. U: Književna revija (2005) br. 2, Matica hrvatska, Ogranak Osijek.

CV

Born 1983 in Osijek, the Republic of Croatia. Graduated German and English language and literature from the Faculty Humanities and Social Sciences in Osijek 2006 with the thesis paper *Mythological Elements in Modern American Drama*. Since 2008 adjunct teaching

assistant at the department of German language and literature at the Faculty of Humanities and Social Sciences in Osijek. Gave talks at conferences in Croatia as well as abroad (Romania, United Kingdom, Hungary, Spain). Published papers:

Tko se usuđuje rugati Antigoni i Penelopi ili Dürrenmattove tragi(komi)čne antijunakinje. In: Treća (Prevratnička moć smijeha). (2012). Vol. XIV. Nr.1-2. Zagreb: Centar za ženske studije.

Milko Šparemblek kao poeta movens: Šparemblekovo utjelovljenje Ujevićeve žene. In: Kretanja. Časopis za plesnu umjetnost. (2011) Nr. 15/16. Zagreb: HC ITI.

Shades of Passing: the Dialectic of Identity in Philip Roth's The Human Stain and William Faulkner's Light in August. In: University of Bucharest Review – A Journal of Literary and Cultural Studies. (2011) Br.1. Bucharest: University of Bucharest.

Das Schlosstheater in Valpovo als Wanderziel deutscher Spieltexte. In: *Methamorphosis of the (drama) texts : stories of relation.* (2011) Ed. Egyed Emese, Bartha Katalin Ágnes and Tar Gabriella Nóra. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyes (co-authored)

Das deutschsprachige Theaterrepertoire im Schloss Valpovo. In: *Nur über die Grenzen hinaus! Deutsche Literaturwissenschaft in Kontakt mit „Fremdem“.* (2010) Ed. Željko Uvanović, Osijek: Philosophische Fakultät der J.-J.-Strossmayer-Universität Osijek (co-authored)

Kroz pogled iskusnih ili skica za povijest američke kazališne kritike. In: Književna revija (2005) Nr. 2, Matica hrvatska, Ogranak Osijek.